السنة السادسة

الجديد

فكر حر وإبداع جديد

aljadeedmagazine.com

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن

أكتوبر/تشرين الأول 2021 العدد 81

القنطورس
خلدون الشمعة



الفردُ الاجتماعي وسُلطةُ المعرفة

أفكار وتجارب وعلامات وأصوات جديدة

ISSN 2057-6005
9 772057 600113 81



تفصيل للفنان فؤاد حمدي

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على ملفين الأول فكري والثاني شعري، ومقالات في نقد الكتب وقصص وحوارين في السينما الجديدة، ويوميات وسجال نقدي، ورسائل أدبية وفكرية.

مقالات العدد تناولت البؤرة المحيطة بقضايا الفرد والمجتمع في محاولة لاستجلاء السؤال وأفقه في عصر اخترقته الرقمية وشتتت أذهان أبنائه مشكلات الحداثة ومفاهيمها، وشاركت فيها نخبة من الأقلام: أحمد برقاوي، عبدالعالي زواغي، إليزيا فيريرو، نهلة راحيل، حسام الدين فياض، خلدون الشمعة، شرف الدين ماجدولين، عبدالكريم نوار، ناصر السيد النور، بوبكر منور، عبدالكريم البليخ، عبدالرزاق دحنون، أبوبكر العيادي، هيفا نبي، دعد ديب، قيس كاظم الجنابي، أحمد سعيد نجم.

الحوار الأول مع سينمائي شاب من الجولان المحتل هو أمير فخر الدين الذي تمكن بفضل مغامرته الجمالية اللافتة من إيصال فيلمه الأول "الغريب" إلى مهرجان فينيسيا، وانتزاع إعجاب العديد من نقاد السينما. عرفان رشيد الذي حاوره قال "مشاهدتي للفيلم أكدت ما ذهب إليه الجميع، فنحن أمام عملٍ يحمل كلّ مواصفات التميّز والجودة وفرادة التغريد وسط سربٍ واسع ومزدحم بالطاقات السينمائية العربية". مخرج فيلم "الغريب" هو ابن الجولان الذي يطلق عليه صفحة "الاحتلال المنسي".

الحوار السينمائي الثاني مع السينمائي الفلسطيني والشاعر نصري حجاج الذي غادر عالمنا مؤخرا من منفاه في فيينا. وكان الشاعر والناقد مخلص الصغير قد أجرى هذا الحوار معه في تطوان قبل 10 سنوات، ولم ينشر. "الجديد" تنشره تحية لروحه الحاضرة في إبداعه السينمائي وموقفه الفكري الشجاع. آخر أعمال حجاج كان فيلم "كما قال الشاعر" عن سيرة محمود درويش بوصفه صوت المنفى الفلسطيني.

الملف الفكري تحت عنوان "أفكار وتجارب وعلامات" وشاركت فيه نخبة من الكتاب والنقاد تناولوا من منظور النقد والمراجعة النقدية عددا من القضايا الفكرية والتجارب الأدبية والظواهر التي عرفتها الثقافة العربية.

أما الملف الشعري فتحت عنوان "أجنحة إيكاروس/أصوات القصيدة" فقد كرس لشاعرة، وعشرة شعراء و29 قصيدة، من سوريا، لبنان، السعودية، المغرب، ليبيا، العراق، الإمارات، مصر، هم: فاضل السلطاني، عاشور الطويبي، عبدالله الريامي، آرام، زكي الصدير، عائشة بلحاج ، عبدالله سرمد الجميل، ، علي المازمي، مؤمن سمير.

أما قصص العدد، فجاءت من: عبدالعزيز غرمول، السيد نجم، بسمة الشوالي، عبده منصور المحمودي، ياسر ملكاوي، حسن المغربي، ياسمين كنعان.

بهذا العدد تواصل الجديد مغامرتها الفكرية والجمالية في استقطاب الأقلام العربية مشرقاً ومغرباً وعبر المنافي، مكرسة صفحاتها للإبداع الجريء والمبتكر، والفكر النقدي ■

المحرر

لوحة الغلاف للفنان فؤاد حمدي

فؤاد حمدي

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
بيرسا كوموتسي، ابراهيم الجبين
رشيد الخيون، هيثم حسين، مخلص الصغير
فرانشيسكا ماريا كوراو، مفيد نجم
محمد حقي صوتشين، وائل فاروق
عواد علي، شرف الدين ماجدولين

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
أحمد يازجي، ريم يسوف، أحمد قدور
فؤاد حمدي، علا الأيوبي، حسين جمعان
زينة سليم مصطفى، باية محي الدين
محمد إيسياخم، محمد خدة، ياسر حمود
محمد الأمين عثمان، ساشا أبو خليل، آلاء حمدي
عبدالله مراد

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



المحتويات

العدد 81 - أكتوبر/ تشرين الأول 2021







غلاف العدد الماضي سبتمبر/أيلول 2021

أجنحةُ المُخيّلة

الشاعر مسافر في العالم والرحالة أديب ومؤرخ

لطالما كان السفر حاضرا بقوة في صلب توجهات الثقافة العربية، فقد بدا للشعراء والناثرين والعلماء أرضا للتجارب التي يحتاجها الأدب، وفضاء للبحث عن الجديد، للتعرف على الآخر وعالمه المختلف، واختبار الذات في علاقتها بالآخر، والهدف الأخير إعادة اكتشاف الذات، وتفجير مكنوناتها الإبداعية. فالسفر أفق للمخيلة الأدبية ونزوعها نحو المغامرة، وجموحها المعرفي الخلاق.

منذ أن هتف امرؤ القيس: **"بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصرا"**، وحتى اللحظة الحاضرة والشعر العربي سفرٌ، والشاعر مسافر في العالم.

قال أبو تمام:

وطولُ مقامِ المرءِ في الحيِ مخلقٌ
لديباجتيهِ فاغتربْ تتجددِ

وقال الشافعي:

إني رأيتُ وقوفَ الماءِ يفسدهُ
إِنْ سَالَ طَابَ وَإِنْ لَمْ يَجْرِ لَمْ يَطِبِ

ورمى ابن عربي بكرة المعنى أبعد لتطال الشرق والغرب معاً، فهو الصوفي الشاعر، والفيلسوف صاحب الرؤيا الكلية للوجود في وحدته المطلقة، وخلاصته المؤنثة ، بسفر المخيلة، بعد السفر في الأرض يفرد الرؤيوي جناحيه وسع الأرض ويوسع بهذين الجناحين أرض الفكرة وسمائها:

رَأى البَرقَ شَرقِيّاً فَحَنَّ إِلى الشَرقِ
وَلَو لاحَ غَربِيّاً لَحَنَّ إِلى الغَربِ
فَإِنَّ غَرامي بِالبُروقِ وَلَمحِها
وَلَيسَ غَرامي بِالأَماكِنِ وَالتُربِ.

ما من شاعر أو كاتب أو فيلسوف إلا وكان السفر منجم فكره وإبداعه وسبيله لبلوغ المجهول. ولكن ماذا عن الرحالة الأدباء، الرحالة الذين عنوا بالسفر وكتبوا يوميات أسفارهم، فلم يكتفوا بأن ينالوا المتعة أو يتصلوا بأمر عبر السفر، ولكن حرصوا على أن تكون لهم يوميات مدونة لتلك الأسفار، كما هو الحال بالنسبة إلى شمس الدين الطنجي، المكنى بابن بطوطة، وابن جبير الأندلسي، وأميل اليوم لأن أتوقف عند الأخير لاعتبارات تتعلق بزمن رحلته، وبفرادة ما جاء فيها، من شهادة على السنوات الاخيرة للوجود الصليبي في بلاد الشام. شيء مدهش حقاً أن يصف لنا شاهد عيان وقائع مرت عليها قرون، وها هو الرحالة يروي لنا ما رآه كما لو أنه وقع قبل أيام. هو ذا ما تتركه فينا مشاهدات ابن جبير.

***

كان كاتباً وعالماً وشاعراً، واشتهر كرحالة. والده أبوجعفر بن جبير كان كاتباً لدى أحد الأمراء الأندلسيين في شاطبة في فترة عرفت اضطراباً سياسيا واجتماعيا كبيرين، وشهدت نهاية عهد المرابطين وقيام دولة الموحدين. في تلك الحقبة المضطربة ولد رحالتنا الذي سيقيض له بعد ثلاثة عقود أن يكون شاهد عيان فريد من نوعه على أحداث ووقائع كبرى جرت بين الصليبيين والعرب، وقد شهد ذلك التاريخ بموجب تلك الأحداث ظهور شخصية قوية على المسرح الدولي لعبت دورا حاسماً في إحداث فرق تاريخي في مجريات الصراع تمثلت في السلطان صلاح الدين الأيوبي، الذي سيبدي ابن جبير إعجاباً كبيراً به معبّراً عنه في شعره ويومياته، وهو- أي تحرير بيت المقدس - ما كان سببا في قيام ابن جبير برحلة ثانية إلى المشرق، ليزور القدس سنة 583 هـ ولن يكون فيها صليبيون هذه المرة.

***

انتقل ابن جبير من بعد نشأته في شاطبة وإقامته في مدن أندلسية ومغربية كجيان وبلنسية وسبتة وفاس، ليقيم في غرناطة التي عشق أجواءها ومناخاتها العلمية والأدبية كما حدث لأبيه من قبله. ومن أخبار علاقته بأمراء غرناطة حادثة وقعت له وكانت دافعاً لانصرافه عن الكتابة للأمراء وقيامه برحلته إلى المشرق، فقد استدعاه أبوسعيد بن عبدالمؤمن صاحب غرناطة ليكتب عنه كتاباً، وكان عبدالمؤمن عُرف بإفراطه في حبه للشراب. في ذلك اللقاء ناوله الأمير كأسا فأعرض عنها قائلا "والله ما شربتها قط" فأصرّ الأمير وأقسم "والله لتشربن منها سبعاً" ففعل مكرها. و"شرب سبع أكؤس، فملأ له السيد الكأس من دنانير سبع مرات وصب ذلك في حجره، فحمله إلى منزله وأضمر أن يجعل كفّارة شربه الحجَّ بتلك الدنانير".

أياً يكن الدافع، فقد قام ابن جبير الأندلسي بثلاث رحلات إلى المشرق العربي، الأولى، وهي الأطول والأهم، استمرت عامين وثلاثة أشهر وخمسة عشر يوما، ما بين شباط 1182 ونيسان 1185، وهي الرحلة التي قيد على إثرها الكاتب ما وصلنا منه تحت عنوان "تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار"، أو "رحلة ابن جبير". وقام بالرحلة الثانية في التاسع من ربيع الأول سنة 585هـ، أي بعد أقل من سنتين على تحرير القدس من الصليبيين، وهدفه الوصول إلى بيت المقدس. هناك أخبار مختلفة في تواريخ مغربية ومشرقية تشير إلى ظهور ابن جبير في دمشق والقدس في تلك



السنة، واتصاله ببعض علمائها وأدبائها.
أما رحلته الثالثة والأخيرة سنة 601 هـ فقد كانت رحلة اللاعودة إلى الأندلس، ليقيم أولا في دمياط ثم في الإسكندرية إلى أن وافاه الأجل فيها في شهر شعبان من سنة 614 هـ 1217م. ولعل فاجعة فقده لأعز الناس عليه ولده وزوجه أكبر الأثر في مبارحة وطنه الأندلسي وفي عزمه ألاّ يعود إليه أبداً، وهو الذي أنشد مرة:

لاَ تَغْتَرِبْ عَنْ وَطَنٍ واذْكُرْ تَصَارِيفَ النَّوَى
أما تَرى الغُصنَ إذا ما فارقَ الأَصلَ ذَوى

سوف نعثر في ديوان ابن جبير على أبيات شعرية تبلّغ عما أصاب وجدانه من أذى ذلك الفقد، فبات يؤثر الشرق على الغرب أثرةَ متطرفٍ:

لا يستوي شرقُ البلاد وغربها
الشرق حازَ الفضل باسترقاق
انظر لحالِ الشَّمس عند طلوعها
زهراءَ تَصحَب بهجةَ الإشراقِ
وانظر لها عندَ الغُروب كئيبة
صفراء تَعقب ظلمةَ الآفاقِ
وكفى بيومِ طُلوعها من غربها
أن تؤذن الدنيا بوشكِ فراق

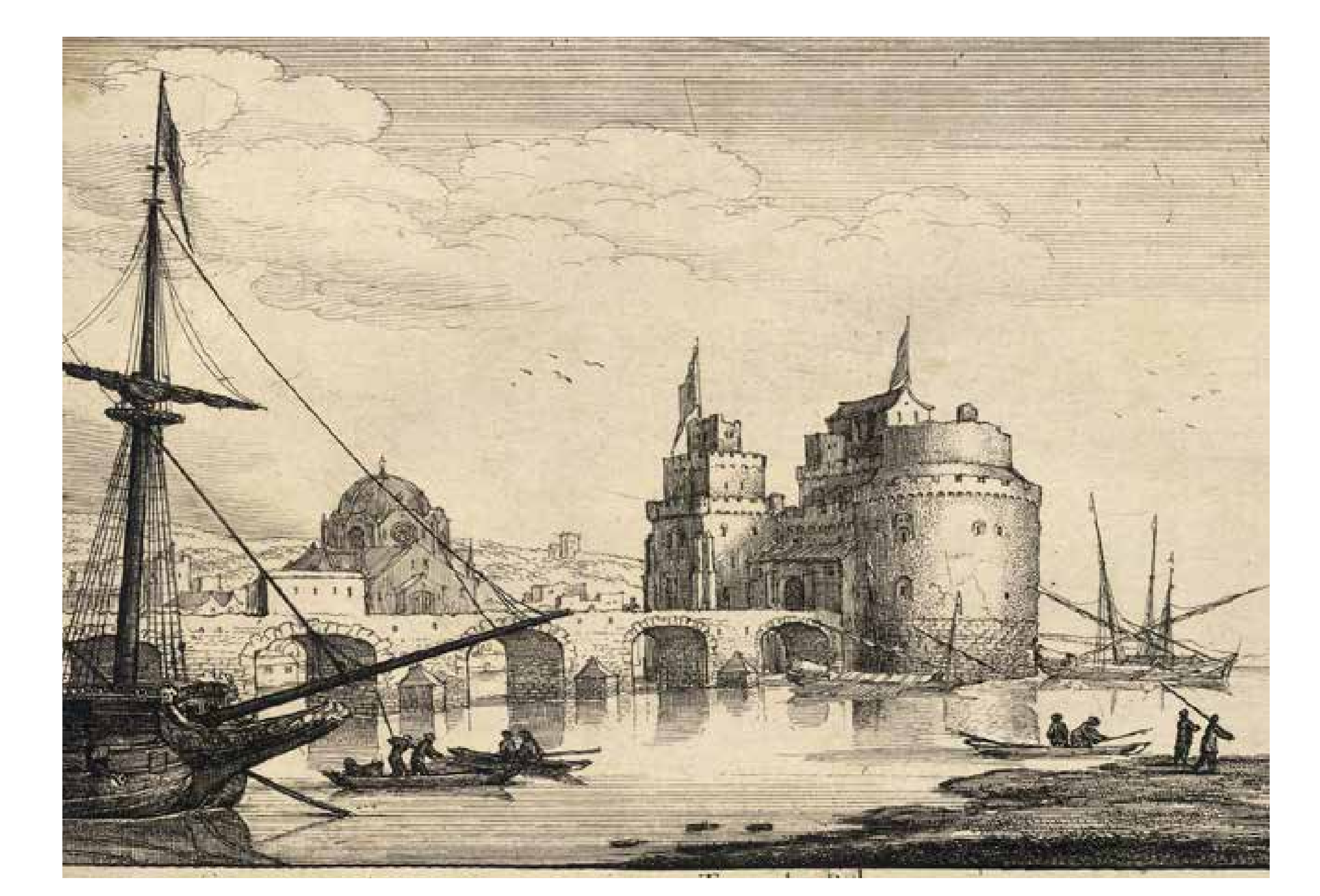
تجدر الإشارة إلى أن طبعات عدة ظهرت لهذه الرحلة منذ أن أخرجها أول مرة عن مطبعة لَيْدَن المستشرق الإنكليزي وليم رايت (William Wright) سنة 1852، وزوّدها بمقدمة ضافية عَرّفت بابن جبير، استناداً إلى من ترجم له وما ورد عن رحلته في "نفح الطيب.."، للمقّري، و"الإحاطة.." لابن الخطيب، و"تاريخ.." المقريزي وقد علّق على هوامش النص وزوده بالفهارس. وكانت قد ظهرت في باريس سنة 1846 طبعة مجتزأة من الرحلة اقتصرت على الجزء المختص بصقلية. أما الطبعات التي ظهرت للرحلة في العواصم العربية فقد استندت كلها إلى طبعة ليدن ونادراً ما أغنت مقدمتها، بل إن بعضها اختصر فيها، فلم تبلغ، في نظرنا، درجة التحقيق الرصين الذي يدرس الرحلة درساً معمقاً يستجلي ما جاء فيها من فرائد الوصف والأخبار، ويدرجها في سياقات تاريخية ونقدية كاشفة. وهي مهمة ينتظر من باحث ضليع أن يتصدى لها وفق منهج حديث في التحقيق، يأخذ في الاعتبار جملة من المسائل، أولها ضرورة التفريق بين رحلتين لابن جبير الأولى هي "تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار" والتي تختصر عادة من قبل جل الناشرين بـ"رحلة ابن جبير"، وبين نص آخر للكاتب دوّنه على إثر رحلة ثانية قام بها إلى الحج، وقد حُقق هذا النص ونشر مؤخراً تحت عنوان "رسالة اعتبار الناسك في ذكر الآثار الكريمة والمناسك". عثر على هذا النص في متن "محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار" لمحيي الدين بن عربي مغفلا من اسم صاحبه، وذلك من قبل الباحث المغربي رشيد العفاقي، وبعد البحث والتدقيق تأكدت نسبته إلى ابن جبير وقد حققه ودرسه ونشره في الرباط سنة 2014 في إطار سلسلة مغربية تحمل اسم ""لطائف التراث". ولا بد من الإشارة هنا إلى أن بعض من أخرج الرحلة خلط بين نص رحلة ابن جبير الأولى المسماة "تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار" وبين نص الرحلة الثانية، فأطلق على الأولى اسم الثانية، وكان أول من وقع بهذا الخطأ هو رايت نفسه، ولكونه حار بين العنوانين، ولم يكن قد اكتشف متن الرحلة الثانية، لجأ إلى نشر النص تحت عنوان ثالث مختصر هو "رحلة ابن جبير". وهو النص نفسه الذي نشر في العواصم العربية.

أما المسألة الأخرى التي يجدر أن تؤخذ في اعتبار الدارسين العرب في حقل أدب الرحلة فهي ضرورة درس جزء من شعر ابن جبير لكونه يبدو لي مرتبطاً برحلته ارتباطاً لا بد من الكشف عنه، وهو ما يوسع من المعرفة بأدبه وفكره.

***

بدأ ابن جبير رحلته التي نحن بصددها خارجا من غرناطة في أول ساعة من يوم الخميس الثامن لشوال 578 هـ صحبة رفيق له هو جعفر بن حسان ووصل الإسكندرية في الـ29 من ذي القعدة، فأقام في البحر على ظهر المركب 30 يوماً سهد خلالها ورفيق رحلته الأهوال، وتحتفظ يوميات رحلته بصور مدهشة وغير مسبوقة في الأدب العربي، بعضها يلهب المخيلة ويحبس الأنفاس. خصوصا تلك التي يصور فيها أهوال البحر.

وخلال هذه الرحلة التي استمرت عامين وثلاثة أشهر و15 يوميا، حج ابن جبير إلى مكة وقصد المدينة وبيت المقدس وزار مصر والعراق والشام. على أن أهم ما في رحلته هذه في نظرنا، وهو ما حملنا على اختيار ما اخترناه منها، هو ما دوّنه عن زيارته لبلاد الشام (سوريا، لبنان، فلسطين الأردن، اليوم) وما سطّره مما شاهده أو عرض له في الحل والترحال، عبر المدن والبلدات والموانئ، لاسيما في دمشق وعكا وصور. وتحتل ملاحظات الرحالة المتعلقة بالعلاقات والتعاملات بين الصليبيين وأهل البلاد، كما في صور وعكا أهمية استثنائية، وهي تشغل حيزا بارزا في يومياته، وكان الصليبيون مازالوا يسيطرون على حواضر بارزة في سواحل الشام وموانئها.



وتستكمل هذه الرحلة قيمتها الكبرى في ما دوّنه الرحالة من مشاهدات وانطباعات وأخبار فريدة من نوعها عن أحوال بقايا العرب والمسلمين في صقلية التي حل فيها خلال رحلة العودة وطاف في مدنها وبلداتها وموانئها واتصل ببعض أهلها ممن مازالوا مقيمين فيها، ليشهد الآثار التي تركها انهيار الحكم العربي وتصفية الوجود السياسي والثقافي والإداري والعسكري الذي كان لهم فيها. وهي في الجملة تقييدات تتضاعف قيمتها إذا ما تذكرنا أن رحالتنا دأب على تدوينها ساعة بساعة منذ أن استقل المركب البحري مقابل جبل شلير في مستهل رحلته يوم الجمعة الـ30 من شوال 578 هـ الـ4 من آذار 1183م، وحتى رجوعه إلى غرناطة يوم الخميس الثاني والعشرين من محرم، والخامس والعشرين من أبريل 1185، عائداً من دمشق الشرق إلى دمشق الغرب، كما يطلق الأندلسيون على غرناطة، مردداً مع الشاعر بن حمار البارقي من شعراء ما قبل الإسلام:

فألقت عصاها واستقر بها النوى
كما قرّ عيناً بالإياب المسافر

لا تقدر بثمن القيمة الأدبية والتأريخية لرحلة ابن جبير، من حيث هي سرد وإخبار يبعثان على المتعة مصحوبة بالدهشة، وعلى المعرفة مقرونة بالأمانة. فالرحالة في تقييده اليومي لما كان يعرض له ويراه أو يسمعه فيتقصى خبره ويسبر حقيقته ومن ثم يقيده في مدونته، إنما كان يتحرى أقصى الدقة، ويلتزم الموضوعية مهما خالفت ما يعتقده. من هنا فإن يومياته ستبقى تعتبر مرجعاً فريداً من نوعه لشاهد عيان على مرحلة من الحقبة الصليبية لا غنى عنه للباحث في تلك الحقبة الفارقة في التاريخ العربي، أكان مؤرخاً وجغرافياً وعالم اجتماع، أو ناقداً أدبياً، وهي بالتأكيد أثر أدبي رائع لكل قارئ مولع بأدب الرحلة، خصوصاً عندما نستعيد تلك الصور التي دوّنها قلم الرحالة واصفاً فيها أهوال البحر كما لم يسبق لوصّاف أو أديب.

في ما يتعلق بأدبية الرحلة لا بد أن نشير إلى تلك السلاسة التي ميزت لغة العرض والوصف والإخبار، فلا تقعّر في لغة الكاتب، ولا إطناب أو إملال في الوصف أو الإخبار. ولا غرو في ذلك، فصاحبها أديب وشاعر، لذلك نعثر على أبيات من الشعر تفتحت أزهاراً في جنبات الوصف، وعبّرت عن أعمق ما خالج الرحالة، وما تدفق في وجدانه من مشاعر خلال تجواله منبهراً في رقيّ مدن المشرق، أو متألماً لأحوال بعض حواضره الواقعة تحت الاحتلال الصليبي، أو ناقداً ساخراً إزاء مفارقات واجهته وتمثلت في المساوئ الوقتية في مدن الشرق. وهي أبيات شعر عبّرت عن نفس أندلسية نبيلة في تطلعها، مهذبة في ميولها الجمالية والروحية وتطلعاتها الفكرية.

نوري الجراح
1 تشرين الأول/أكتوبر 2021



دفاعا عن الفردية

آباء دكتاتوريون وعوام وطغاة

أحمد برقاوي

يشير القول الأرسطي الشهير بأن الإنسان كائن اجتماعي، حتى صار هذا القول تعريفاً لماهية الإنسان. ولم يختلف الأمر عند الفيلسوف وعالم الاجتماع العربي الفذ ابن خلدون، والذي أضاف، وإذا كان الإنسان اجتماعياً بطبعه، ومتميزاً بالعقل، ولديه من حاجات الحياة المعروفة والضرورية لبقائه، ما لا يستطيع أن يلبيها بمفرده، ولهذا، كان التعاون داخل الجماعة، والتي كثمرة من ثمار تعاونها، أنتجت الحضارة.

إن القول بأن الإنسان كائن اجتماعي يساوي القول بأنه كائن قطيعي. وكل الكائنات القطيعية تخضع للكبش، وما السلطة إلا مجموعة أكباش، ولمّا كان الإنسان مفطوراً على العنف، فكان لا بد لقوة تلجم عدوان الإنسان على الإنسان، وتمنع الصراعات والاقتتال بين البشر الذين انتظموا في قطعان للاعتداء أو رد العدوان فظهر عقل الجماعة، وظهرت الجماعية، وهي ضرورية، كما أشار الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز في كتابه "التنين في القرن السابع عشر"، والذي اعتبر أن الإنسان ذئب في طبيعته.

لكن الإنسان فرد في جماعة، فهل تنفي روحه الجماعية روحه الفردية؟

دعوني من عرض المذهب الفردي فلسفياً، ولأذهب إلى البسيط. فلكل إنسان خصوصيته في الحياة، أفكاره، قيمه الخاصة، طريقة وجوده، حرية التعبير العملي والنظري عن هذا الوجود، من دون أيّ اعتداء على الآخرين وإيذائهم، وتأسيساً على ذلك، لا يحق لأيّ فرد أن يعلن عن نفسه سلطة على آخر، ولا يحق لجماعة أن ترسم للفرد الدروب التي يجب أن يسير عليها الفرد، إلا تلك القوانين التي تسنها الدولة للحفاظ على الحق والحياة والحرية والنظام الضروري لذلك.

ولو تأملنا كل القوانين المعاصرة للدول، مع استثناءات لبعض قوانين الدول المستبدة، لوجدنا أن جميع هذه القوانين، إنما استُنت من أجل مصلحة الفرد، من قوانين الملكية، إلى قوانين البيع والشراء، إلى قوانين السير، إلى قوانين العمل، إلى قوانين حرية الصحافة والتعبير... إلخ.

جميع هذه القوانين تخدم حماية الفرد من الاعتداء، وحماية كل فرد من الاعتداء، تعني حماية المجتمع نفسه. بل إن فكرة المساواة بالحق تأكيد على فردية الإنسان.

وتأسيساً على ذلك، فإن كل خطاب عن الدولة والحرية والحق، يصدر عن أيديولوجيا، لا يتضمن الفرد وقيمته والاعتراف بحقه خطاب كاذب. بل إن السلطة المستبدة، هي مستبدة لأنها تصادر الخيارات الفردية، سواء كانت خيارات سياسية أو أخلاقية أو فلسفية أو دينية.

صحيح أن أفراد المجتمع مختلفون في الإحساس بفرديتهم وحدودها، لكنهم جميعاً لديهم شعور بالفردية.

ويجب ألا يتكدر خاطر المجتمع من المثقفين المبدعين، لأنهم من حيث المبدأ، أكثر الناس شعوراً بالفردية، التي تصل بهم إلى حد التناقض مع روح الجماعة وثقافتها التقليدية. فالمثقف المبدع ليس فردياً بالضرورة فقط، وإنما المدافع بالضرورة عن الفردية، ويقف إلى جانب الفردية، بل وإذا لم تنتصر الفردية لديه كقيمة أساسية، تنقصه الصفة الجوهرية التي تجعل منه مثقفاً.

في انتصار الفردية ينتصر الصدق والظهور الحقيقي للكائن، لأن الفردية هي الحرية في أعلى درجاتها. ولهذا، نجد الأيديولوجيات الشمولية أيديولوجيات معادية للإنسان


فؤاد حمدي

الفرد ومدافعة عن القطيعية، وهذا الذي يقودها إلى العنف بحق الفرد وحق المجتمع.

ويكمن خطر الأيديولوجيا الشمولية في أنها تسعى لجعل جميع الناس متشابهين، وهذا أمر محال. ولكي يصبح المحال هذا واقعاً في ظل سلطة الأيديولوجيا، يعوّل على العنف والقمع الذي يصل حد قتل الفرد، بل إبادة جماعات من البشر.

والغريب في الأمر، أن الدولة الشمولية، ذات الأيديولوجيا الشمولية، تحسب بأنها قد انتصرت على المجتمع وأفراده، حين ترى الصمت واللامبالاة قد سادا، دون أن تدري أن هذا الصمت وهذه اللامبالاة، مقدمة لانفجار مريع.

كيف أتحول إلى إنسان فرد صانع وليس مصنوعا؟

أنا الذي أمنح الوجود صفة الإنساني، لولاي لما كان هناك وجود إنساني، الأشياء والأكوان وجود لكن بدوني ليست وجوداً إنسانياً.

حين جعلت الكون موضوعاً لتأملي، وخلقت الأفكار حوله، وأبدعت الأشعار والقصص، وأنتجت النظريات لأفسره وأفهمه، صار الكون إنسانياً. لا أحد بقادرٍ على أن يمنح الوجود صفة الإنساني إن لم يجعل منه حقلاً من حقول ملاعبه.

القرية التي أمضيت طفولتي فيها مخزونة في ذاكرتي، مكونة عالمي العاطفي، أحن إليها.

القرية هذه حقل من حقول وجودي لا تعني شيئاً بالنسبة إلى أبني، أو إلى أميركي أو إلى أي أحد لم يعش تجربتي أو تجربة مع القرية.

عبثاً يحاول الإنسان أن ينقل وجوده الخاص المعيش إلى الآخر.

هل أنا حر في أن أحدد وجودي وأرسم سوراً حوله على نحو حر؟ هل أنا قادر على أن أقرر ما ينتمي إلى وجودي وما لا ينتمي؟ يجمع العاقلون أن الإنسان ألقي في هذا الكون دون استشارة. إنه وجود مادي ممكن روحياً وأخلاقياً ومهنياً، هذا في

الأصل، أقصد أصل كل واحد منا، لا أصل الإنسان الأول الذي هو ابن تفاعلات الطبيعة. وأنا من العاقلين.

إن وجودي ينمو ويتطور، يغتني عبر التجربة وعبر شروط لا حصر لها، الشروط المادية والمعنوية والثانوية والمصادفية.

وفي معنى أولي أنا كائن لست حراً في أن أحدد وجودي على نحو ما أنا عليه. أو قل: لست قادراً بالأصل على اختيار كل حقول وجودي الوطن، القرية، اللغة، العادات، الاسم، الكنية، المدرسة، المعارف، الأخوة، الأم، الأب، والأولاد....الخ.

أجل أنا لم أختر هذا كله. لقد تعينت على هذا النحو أنفاً عني. هذا وجودي الذي تحدد وفق علاقاتي الموضوعية بالعالم. غير أني وجود ممكن كما يقول فلاسفة الوجودية. ولهذا فإن الممكن هو حقل تحقق وجودي الإنساني الحر، وهكذا تمتزج حقول وجودي.

ينتمي وجود العامة إلى النمط الأول في الغالب، فيما ينتمي وجود الأنا الفاعل إلى النمط الثاني. فالأنا حين يصير مركزاً لذاته، ويحدد وجوده حراً دون أن يتحرر من السمات المطبوعة، التي أوردت آنفاً، فإنه يتعين بوصفه أعلى شكل من أشكال الوجود الإنساني.

فكل علاقة حرة أقيمها مع العالم بوصفها موقفاً حراً تحدد وجودي على نحو خاص. علاقتي بالخلق أجمعين، بالطبيعة بالإنسان، بالمعتقدات. كل علاقة موقف تجعل من وجودي الإنساني أكثر ثراء واتساعاً وعمقاً.

وكل المواقف: الكره والحب والقرف، والخوف والرغبة والإعجاب والحزن والفرح والاستحسان والآمال والأحلام، والتي هي مواقف متغيرة، تعبر عن وجودي الذي لا يثبت على حال. لا شك أني لا أفرح بقرار ذاتي كما لا أحزن حاملاً نفسي على الحزن، لكن ما يفرحني- أنا- مختلف عما يفرحك، وما يحزنني يختلف عما يحزنك، وإن كنا نتفق على بعض ما هو مشترك في الفرح والحزن. من كل ما سبق ينتج أن صناعة وجودي عملية معقدة ومتشابكة الشروط والأسباب ودائمة الحدوث.

وعبثاً نحاول أو يحاولون اختصار الوجود الإنساني في لحظة، أو صفة، أو قول، أو رأي، أو حالة. فالعالم جزء لا يتجزأ من وجودي الخاص، العالم كله الذي أراه، وأفكر فيه وأعتقد على أساسه، وأحسه، وأمتلكه، وأعيشه، وأتخذ منه موقفاً، حتى ليمكن القول إن العالم الموجود هو العالم الذي يشكل جزءًا من وجودي.

وجودي الذي لا تعود إليّ صناعته، لا أقوى على التحرر منه، إنه جسدي وموروثاتي، إنه لغتي، وبعض من عناصر ذهنيتي، ملكاتي العقلية، ودرجة ذكائي، غير أني أستطيع أن اصنع من لغتي ما لا يخطر على بال. وأن أنمّي فعل ذكائي بكل ما يلزمه للإبداع، إذا وهبتني الطبيعة العبقرية.

تكمن المشكلة بأن هناك من يريدون صناعتي، آباء ودكتاتوريون وطغام وعوام. ولهذا أخوض معركتي كما لو أني وحدي في هذا العالم.

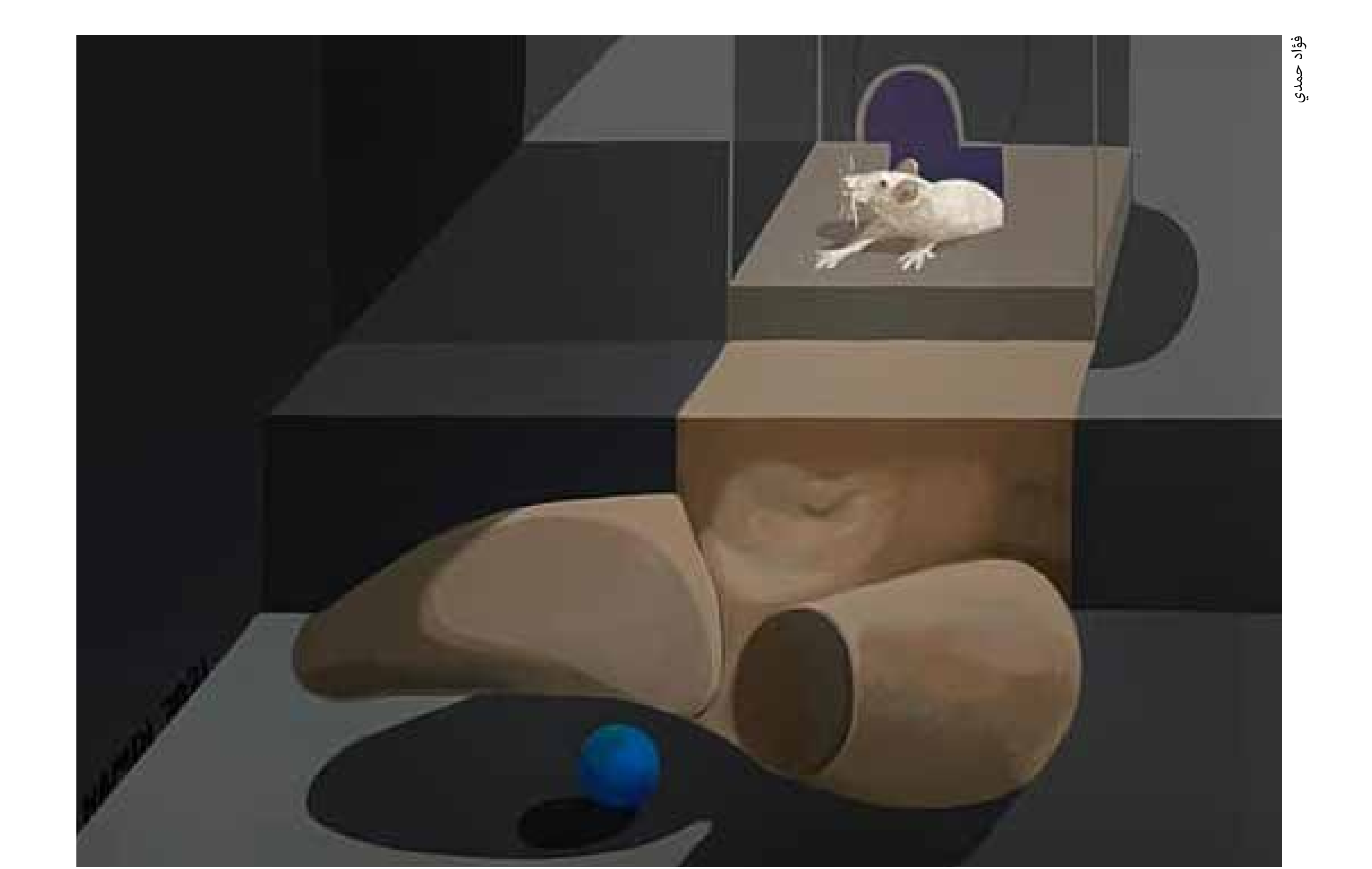
ويبقى السؤال الأهم هل هويتي فردية أم هوية جماعية، وهل ماهيتي الفردية ثابتة أم متحولة؟

لمن لا يعلم الهوية نوعان: هوية غير إرادية وهي شعور المرء بالانتماء الذي يولده عيشه الدائم في مجتمع محدد تاريخاً. وهويتي الفردية التي أصنعها بإرادتي. هويتي اللاإرادية صفات أساسية تسمح للفرد أن يقول أنا أنتمي إلى هذه الدولة، إلى هذه الأمة، إلى هذا الشعب، إلى هذه القومية، إلى هذا الدين، إلى هذا المعتقد إلى.. الخ. الهوية تعريف. فأنا عربي يعني أعرّف نفسي بالانتماء القومي، أعرّف نفسي بهوية متعددة الصفات، عرقية لغوية، قيمية.

وقس على ذلك تعريف الإنسان نفسه بالجنسية التي تمنحها الدولة. أو تلك الهوية التي تحدد انتماء الفرد إلى هذه الطبقة أو تلك، إلى القرية أو المدينة.. الخ. وفي كل أحوال هذه الهويات ليست للفرد حرية في اختيارها في الغالب. إذ نادراً ما يختار شخص ما قوميته ودينه ودولته. وهوية فردية حرة هي ثمرة إرادة الفرد نفسه. ولكن لشدة حضور مشكلة الهوية الجمعية وما يتمخض عنها من اتجاهات أيديولوجية، نسينا أمراً في غاية الأهمية، ألا وهو الهوية الفردية غير المرتبطة مباشرة بالهوية الجماعية.

وما يتولد عن الشعور بها أو عن غياب الشعور بها من مشكلات. فالمهنة مثلاً، هوية فردية، وتنعكس على حياة صاحبها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، بل إن هوية كهذه، تحدد نظرة الهيئة الاجتماعية بها. باستطاعتي أن أتحدث عن هويات فردية كثيرة جداً انطلاقاً من المهنة والسلوك الفردي، والمواقف من مشكلات السياسة والمجتمع. غير أن الأسئلة التي أنا بصدد الإجابة عنها هي: هل هوية الفرد التي هو مسؤول عن صناعتها ثابتة أم متغيرة؟ وهل يجوز أن ننظر إلى هوية الفرد انطلاقاً من ماضيه فقط؟ هل من الحكمة أن نتعامل مع شخص انطلاقاً من صفة كانت له؟ هل يكفي سلوك واحد لكي نحدد هوية الفرد الثابتة؟

يبدو لي أن الذهنية العربية عموماً تنحو نحو اعتبار الهوية الفردية هوية ثابته لا تتحول ولا تتغير، كما تنظر إلى الفرد على أساس كهذا. في مستوى الخيارات السياسية، مثلاً، فإن الفرد، من حيث المبدأ، يتخذ هذا الخيار حراً. لكن الموقف السياسي قابل للتغير بوصفه موقفاً حراً، لكن الذهنية في بلادنا لا تعترف بالتغير بل تحدد هوية الفرد السياسية تأسيساً على موقفه القديم وليس الجديد.


فؤاد حمدي

لقد كان فلان وزيراً في حكومة بلد ما، فانشق عنها وأصبح منحازاً للمعارضة، لكنّ كثيراً من الأفراد لا يرون في انشقاقه عنها هوية جديدة، بل يعودون إلى هويته القديمة على أنها الهوية الثابتة، ولا يعترفون له بهويته الجديدة.

على خلاف ما جرى في روسيا، فجميع قادة روسيا بعد البريسترويكا هم شيوعيون، يلتسين كان أمين اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي في موسكو وصار قائد القضاء على المرحلة السوفييتية، وجرى التعامل معه بناءً على هويته الجديدة. وقس على ذلك بوتين الذي كان شيوعياً وموظفاً في جهاز المخابرات السوفييتية.

أما عندنا فما زال بعض المنتمين إلى مذهب إسلامي معين ينظرون إلى قامات تاريخية إسلامية عظيمة بناءً على موقفها في الجاهلية، بل وسمعت تقليلاً من شأنها على اعتبار بعضهم من الطلقاء.

ولو نظرنا إلى الهوية الفكرية، والتي هي عرضة للتغير عند المفكر والكاتب عموماً، فإن كثيراً من النقاد لا يلتفتون إلى هذه الهوية في سيرورتها، ويقفون عند مرحلة من مراحلها فقط على أنها هي الهوية الدائمة.

ويعود أمر كهذا إلى فكرة الثبات المتمركزة في الوعي، وضعف فكرة التحولات في الذهنية العربية، وإلى الحضور الدائم لما هو مطلق في مقابل غياب النسبي، وكذلك إلى ضعف فكرة الحرية، والحق في الحرية، أن يكون المرء كما يريد أن يكون، وإلى النزعة الدائمة للقيام بعملية تقويم الأفراد، فيختار المقوّم هوية الفرد على هواه. ولأن التقويم في ذهنيتنا يميل إلى السلب، فإن اختيار الهوية الدالة على الفرد تخضع لميل كهذا.

إن الإنسان الفرد هو الآن، والآن سيصبح ماضياً، وهكذا، فوجود الإنسان، أي إنسان، سابق دائماً على هويته الفردية، سواء أرادها هوية ثابتة، أو أرادها هوية متحولة. وأمر كهذا يقع في حقل الحرية الفردية.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات



مقال

الإنسان الذري

السقوط السعيد في فخ الحداثة واستبداد الشاشات

عبدالعالي زواغي

يشهد العصر الرقمي الذي نحياه، إقبالا متعاظما على مواقع التواصل الاجتماعي، حيث أنها باتت تجتذب إليها مختلف الشرائح والأعمار، وسط ولع شديد و"مَرَضي" بتطبيقاتها وخدماتها، وحضورا دائما وممتدا في الزمن يستنزف الكثير من الوقت والجهد، أو ما يسميه جان بورديار بالحضورية، حيث استحلنا بسبب هذه البيئة إلى ما يشبه كائنات اتصالية نعيش حياة متصلة غير منقطعة، حتى باتت الأجهزة الذكية امتدادا لهوياتنا وذواتنا، نمارس من خلالها وبها كل الطقوس المستنسخة عن الواقع الاجتماعي الذي نعيشه، لكن بشكل افتراضي ضمن واقع آخر مفرط، و"لحظة أبدية" قادت الإنسان إلى التخلي عن المستقبل والماضي بكل الحنين والأمل فيهما، لكي ينغمس في حاضر لا أفق له سوى نفسه، فمستخدمو مواقع التواصل الاجتماعي لم يعد يهمهم سوى عيش اللحظة الافتراضية والانغماس فيها، في إطار قطيعة مع الماضي والمستقبل، تغذيها قيم الحداثة وما بعدها، والتي سنامها قطع حبل الوصال مع القديم وتقديس الجديد، في تضاد مع ما يسميه المؤرخ الأميركي والناقد الاجتماعي كريستوفر لاش بالاستمرارية التاريخية التي لا تنفصل.

يعتبر الكثيرون بأن هذه المواقع هي منتوج حداثي بامتياز، تجاوز تجسيد فكرة الاتصال بشكل مختلف، لينضاف إلى اقتصاد السوق وتعميم نظام القيمة المتبادلة، لذلك فقد أولد ما يسميه جيل ليبوفتسكي في كتابه "عصر الفردانية" (ترجمة عاطف إدوخراز، مركز نماء للبحوث والدراسات، لبنان)، بالإنسان الذري، هذا الإنسان الذي باتت غايته الأسمى تتمثل في البحث عن مصلحته الشخصية والتطلع الدائم لاكتساب المال والرفاهية والخصوصية والكثير من المتع، وهذا التنامي في النزعة المادية التي غذتها مواقع التواصل الاجتماعي، أدت إلى انقلاب في علاقات الإنسان بالجماعة التي تؤطره وانقلاب النظام الاجتماعي التقليدي برمته، فالإنسان حسب ليبوفتسكي أصبح ينظر إلى نفسه في استقلال عن الآخرين ويغرق نفسه في البعد الخصوصي ضمن فردية جديدة، ويرفض الخضوع للقواعد المتوارثة عن الأجداد الخارجة عن إرادته الخاصة، ولا يعترف إلا ببقائه ومصلحته الخاصة كقانون أساسي.

إن مواقع التواصل الاجتماعي غذت كل هذه التوليفة المرفوقة بضجيج صاخب، مدفوعة في ذلك بفكر يحتفي ويقدس "ميثولوجيا التقنية" التي غزت الحياة الإنسانية وحملت معها الكثير من المباهج والمنافع والتسهيلات للإنسان، وذللت أمامه الكثير من الصعوبات التي لم يكن ليتخطاها لولا المنجز التقني، في جو اجتماعي جارف يشجع على كثرة استخدام هذه الوسائل وتطبيقاتها التي تتجدد باستمرار ودون توقف، لكن بالمقابل فقد لاح سؤال آخر بما يشبه صيحة استنفار، تنذر بالتأثيرات السلبية وبما قد تفعله التقنية ووسائل التواصل الاجتماعي بنا، لاسيما في الشقين الثقافي والاجتماعي، فتمددها واتساعها واختراقها لنمط عيشنا وتفاعلاتنا الاجتماعية وثقافتنا العصرية الحديثة، صار شبيها بالفخ كما يسميه زيغمونت باومان، فنحن اليوم في قبضته وبين شدقيه، يصطاد عواطفنا وبقايانا الهشة، ونحن رغم ذلك منتشين وفي قمة السعادة بهذا الوقوع الكارثي.

لقد كسفت فكرة التواصل وحرارة العلاقات الاجتماعية في ظل الثورة الرقمية، والعلاقات الحقيقية استبدلت

بالافتراضية مع فقر في التواصل وأسلوب متراخ وسطحي تنعدم فيه لياقات الحديث وصيغ وآداب الحوار واللمسة الإنسانية، بل إنها مفارقة غريبة، فلم تقد هذه الثورة بإنجازاتها الكثيرة كما كان مأمولا، إلى تجدد الإنسانية وتطورها وإلى بلورة المزيد من القيم التي تحتفي بروح الأخوة والصداقة والكرامة، بل أعلنت عن ميلاد فرد فائق يتحرك ضد نفسه وضد المجموع ضمن ممكنات واقع فائق أيضا، فهذا الإنسان أصبح مزيدا ومدعما بالافتراضي والبدائل الاصطناعية، مُفرغا من الداخل في ظل فقدان ثقل المعنى، مجردا من عيش اللحظة بكل مشاعره، وأضحى يكتفي بتقييدها وتصويرها وتأريخها تأريخا مفرطا دون أي إحساس بها، فتواصلنا الاجتماعي كما يراه باومان أضحى يأخذ صورة "المونولوج" على أن يكون حوارا فعالا مثمرا، وفي هذه الأفضية الرقمية لا يوجد مكان لتغييب الأنا أو مواراتها، ما يحكم الأشياء بالضرورة هو منطق الحضور والظهور والإفصاح، لا منطق الخفاء والتخلي، وكنتيجة لذلك، فقد أحكم المخيال الفيسبوكي المرغوب فيه سيطرته على وعينا، وصار الإدمان على مواقع مثل فيسبوك إدمانا رقميا يقذف بالمزيد من "الدوبامين" والنشوة فينا كلما تزايد عدد المتابعين وتكاثرت أيقونات الإعجاب وتوالت الإشعارات المختلفة، الأمر الذي خلق المزيد من الأمراض النفسية في حالة عدم بلوغ المطلوب أو المرغوب، فهذه الوسائل كما يراها جان كلود لارشيه في مقالة له، أصبحت استبدادية، أي أنها أصبحت لا غنى عنها ومفروضة على الإنسان لدرجة أنه عاجز عن القيام بأي مهام دون اللجوء إليها، فهناك انغلاق تدريجي للإنسان المعاصر في هذا الفضاء إلى الحد الذي يمكن أن نعتبره أسيرا باستعماله الإرادي لهذه الوسائل، التي تدعوه لإظهار نفسه باستمرار، محاولا تقديم أليق صورة ليراها الآخرون، وهذا هو التجلي الأكبر لنزعات الإنسان الحديث، حيث مملكة أهوائه

ونزواته، وإلغاء صريح للحياة الخاصة لأن كل شيء معروض، حتى ما تعلق بالحياة الحميمية بإظهارها بشكل غير مضبوط وغير أخلاقي، ولا مجال فيها للحياة الشخصية العميقة ولا للخصوصية، فقد قادت إغراءات مواقع التواصل الاجتماعي إلى بزوغ إنسان غير متسامح وغير صبور يريد تلبية حاجاته بسرعة في عالم دون انتظارات ولا صبر، فهو بحسب رؤية لارشيه منهك على الدوام ومنطو على ذاته وجهازه في شكل عبادة لهذا النظام التواصلي المتواصل، مما أفرز تدهورا مريعا للحياة الاجتماعية وتآكلا متزايدا للعلاقات الشخصية وانحسارا لرقعة التواصل بين الأفراد والعائلات حتى داخل العائلة الواحدة، فالجميع موجودون في مكان واحد لكنهم في نفس الوقت يعيشون في عوالم مختلفة، محبوسون في فقاعات متعددة لها خصوصياتها ومجالاتها واهتماماتها المختلفة، أي في شكل جديد ربما من التوحد، مع ما يرافق هذا الاستعمال المفرط من أمراض نفسية واجتماعية كثيرة باتت تقض حياتنا العامة وتهددها من أساساتها بشكل غير مسبوق، أثبتها العديد من الدراسات التي أجريت حول الموضوع.

لقد أفرز هذا النزوع نحو الإفصاح عن الذات، ظهور نماذج من المؤثرين المهوسين بالمتابعات واللايكات، الذين نصبوا أنفسهم أبطالا أيقونيين مسنودين بشعبية زائفة، وشهرة عرضية وثقافة ضحلة تركز على صور السيلفي و الدعابة والاستهتار والسخرية و كل أشكال التفاهة، التي يبدو أن جمهور مواقع التواصل الافتراضي يفضلونها أكثر من أيّ شيء آخر، بعدما ساوت مواقع التواصل الاجتماعي بين الجميع، لطابعها الأفقي وقدرتها على إلغاء أي حدود أو اعتبارات أو هرمية، وهذا يبرزه بصورة جلية الفارق في عدد المشاهدات والمتابعات لصفحات علماء ومفكرين ومثقفين وخبراء، يقدمون محتوى ثقافي نخبوي أو أفكارا جادة بعيدة عن الابتذال، التي لا تبلغ مقدار ما تبلغه صفحات أخرى لأشخاص يقدمون محتوى سطحيا وتافها لا يحمل أيّ قيمة، فالناس اليوم، وخاصة الشباب منهم، كما ترى إلزا غودار في كتابها "أنا أسيلفي أنا موجود" (ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي للكتاب، المغرب) يبحثون عن أنماط للتواصل تكون سريعة وبسيطة، وهذا ما يفسر الاستعمال المفرط للصور والفيديوهات، فلقد أصبحت الصورة كما تقول، استعجالا إلى درجة أن مضمونها أصبح ثانويا، ضمن لغة جديدة يطلق عليها الخطاب عن طريق الصورة، ومضمون هذه اللغة، للأسف، يتميز بالهشاشة وتعتبر مصدرا للتشويش، فهي بسيطة ولا يمكن أن تقيم حوارا عميقا وفضلا عن ذلك لا غاية منها، وبهذا المنطق الذي فرضه الواقع الافتراضي على مستوى مواقع التواصل الاجتماعي، فقد انقلبت النماذج والقدوات رأسا على عقب، فلم تعد النخبة هي ما يشكل المرجعية والمثال الذي يحتذى به، بل انتقل ذلك إلى الحمقى وأراذل القوم.

إننا اليوم نواجه هجوما ممنهجا على منظومتنا الاجتماعية والثقافية، بفعل استخدامنا اللاعقلاني للتقنية من جهة، وبفعل مقصود أيضا وخفي، من طرف الملاك الكبار لهذه التقنية وحراس السرديات الكبرى في العالم، لذلك من نافلة القول، التأكيد على أنه يجدر بنا أمام تغول مواقع التواصل الاجتماعي وتغلغلها المخيف في أدق تفاصيل حياتنا، بكل ارتداداتها العنيفة على ثقافتنا وواقعنا الاجتماعي وعلاقاتنا البينية الحقيقية، أن نعيد النظر في استخدامها المفرط و مراعاة حجم الوقت الذي نخصصه لها، والعودة إلى ذلك الزمن الجميل الذي يحفل بالحميمية والدفء والقيم والثقافة الحقيقية غير المبتذلة.

كاتب من الجزائر



مقال

إنقاذ الوعي

من عتبة الشعر إلى فضاء العصر الرقمي

إليزا فيريرو

لعل أيّ شخص يقوم بتدريس اللغات والآداب اليوم في المدارس الثانوية أو في الجامعات يدرك حجم الصعوبات التي تواجه الطلاب عند محاولتهم قراءة وفهم النصوص ذات الطابع الأدبي، فقد أصبح من الصعب على الشباب الذين تتراوح أعمارهم بين 14 و23 عامًا استيعاب الأفكار الأساسية للنص، وفهم الفروق الدقيقة، فضلًا عن قراءة ما بين السطور، وإقامة روابط بين طبقات المعنى داخل النص وبين النص وواقعه وسياقاته المختلفة، والنفاذ إلى المعاني العميقة التي لا تمنح نفسها على الفور من القراءة الأولى المتعجلة.

فؤاد حمدي

ليست الصعوبات التي تواجه من يحاول كتابة نص مركب أو أقله غير وظيفي، حيث يفتقر معظم ما ينتجه الشباب الذي ينتمي لهذه المرحلة العمرية إلى التناسق والتماسك، وهذا ما أكدته دراسات علمية مختلفة تناولت بالتفصيل هذه الصعوبات. وقد أثارت نتائج هذه الدراسات قلق العديد من البلدان الأوروبية لاسيما إيطاليا حيث أظهرت دراسة أجريت في عام 2018 على مجموعة من الطلاب في سن 15 عامًا من قبل منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية (OECD)، كجزء من برنامج تقييم الطلاب الدوليين أن الطلاب الإيطاليين هم أقل الطلاب في أوروبا قدرةً على قراءة النصوص وفهما.

تتضاءل القدرة على القراءة بشكل مقلق في إيطاليا، فوفقًا للمعهد الوطني للإحصاء (ISTAT) في عام 2019 فإن 40 في المئة من الإيطاليين الذين تزيد أعمارهم عن ست سنوات، أي الذين تعلموا القراءة والكتابة يقرؤون كتابًا واحدًا على الأقل سنويًا. وهو ما يعني أن 60 في المئة من الإيطاليين لم يقرؤوا أي كتاب على الإطلاق. ووفقًا لمعهد Istat أيضًا، فإن الإغلاق بسبب وباء كورونا في عام 2020 كان من المفترض أن يؤدي إلى ارتفاع كبير في هذه النسبة لكنه لم يؤدي إلا إلى ارتفاع ضئيل حيث ارتفع عدد الإيطاليين الذين يقرؤون كتابًا واحدًا على الأقل سنويًا إلى 41.4 في المئة. وقد يتساءل البعض حول مدى صحة أن يوصف من يقرأ كتابًا واحدًا فقط في العام بأنه "قارئ"؟ ناهيك عن التساؤل حول نوعية الكتب التي يقرأها هؤلاء القراء؟ مشكلة القراءة الحقيقية في عالم اليوم لا تكمن في حجم ما يتم قراءته وإنما في جودته، لأنه في الواقع، نقضي جميعًا اليوم وقتًا أطول في القراءة أكثر من الماضي إذا أخذنا في الاعتبار مقدار الوقت الذي نقضيه على شبكات التواصل الاجتماعي وعلى غيرها من المواقع الإلكترونية، فنحن نقرأ المنشورات والأخبار ونعلق عليها وأحيانًا نكتبها، كما نقرأ المدونات والصحف عبر الإنترنت، ونقرأ كذلك رسائل البريد الإلكتروني ونكتبها، ونتحادث، ونتصفح ... ونقوم بذلك في كل لحظة من يومنا، بفضل الهواتف الذكية وغيرها من الأجهزة الإلكترونية. نحن نقرأ في كل وقت، لا توجد لحظة خاصة مكرسة للقراءة فقط. وهذه هي المشكلة تحديدًا، فقد أصبحت القراءة واحدة من الأنشطة العديدة المحمومة في الحياة الحديثة. لكل هذا، إلى جانب انتقال فضاء القراءة بشكل شبه كامل إلى الشاشات، عواقب مهمة على نظامنا المعرفي. علّمنا عالم الأعصاب واللغويات نعوم تشومسكي قبل أيّ شخص آخر، أننا نحن البشر ولدنا لنتكلم. بعبارة أخرى، يوجد في دماغنا استعداد بيولوجي للغة الشفوية ناتج عن سلسلة من الطفرات الجينية التي بدأت منذ حوالي 100000 عام مع عملية الانتخاب الطبيعي. لذلك، اللغة هي تعبير عن الدماغ نفسه. إذا استخدمنا الاستعارة البليغة للغوي وعالم الأعصاب الإيطالي أندريا مورو، فإن الأمر يبدو كما لو أن "الجسد أصبح لوغوسا". لكن هذا ليس هو الحال بالنسبة إلى القراءة التي تعد اختراعًا ثقافيًا بشريًا منذ ستة آلاف عام فقط، وبالتالي يجب تعلمها من خلال التعليم الرسمي، بغض النظر عن نظام إنتاج اللغة الشفوية. تحتاج دوائر الدماغ إلى التدريب على القراءة والقراءة تغير دوائر الدماغ. إن نظام الدماغ المخصص للقراءة مرن بطبيعته، ويتأثر بنظام الكتابة والمحتويات وأداة القراءة وكيف يتعلم المرء القراءة. وبالتالي، فإن السؤال الذي يطرحه العديد من علماء الأعصاب على أنفسهم اليوم هو كيف تغير القراءة على الشاشة دوائر دماغنا وما هي العواقب العملية التي يمكن أن تترتب على حياة الإنسان والمجتمع ككل، وهو سؤال أساسي أيضًا لفهم مصير الأدب في الثقافة الرقمية.

قال عالم الاجتماع الدنماركي ديريك دي كيركوف متحدثًا في لقاء ريميني في الخامس والعشرين من أغسطس، إننا ربما ندخل في أكبر أزمة معرفية في التاريخ، حيث تتحول الحضارة التي عاشت على الكتابة والثقافة الأبجدية الآن إلى الثقافة الرقمية، وهذا الانتقال يشبه الانتقال من الثقافة الشفوية إلى الثقافة الكتابية. لكن هذا الانتقال يخفي خطرًا كبيرًا يتمثل في فقدان الأنا. وفقًا لـ De Kerckhove، فإن الأنا هي نتاج ثقافي نتج عن الكتابة، أي الثقافة الأبجدية، عندما بدأ الناس في القراءة في صمت واستوعبوا نظام الفكر وبنية الوعي. القراءة على الورق ضرورية وتجب حمايتها، لأن هذا هو المكان الوحيد الذي يتم فيه تثبيت اللغة ويصبح الشخص فيه سيد الكلمة، في تلك العلاقة الحميمة مع نفسه.

تناولت عالمة الأعصاب الأمريكية ماريان وولف هذه القضية بالتفصيل في كتابها الجميل بعنوان: Reader، Come Home: The Reading Brain in a Digital World، موضحة بوضوح شديد سبب ارتباط فقدان القراءة على الورق والقراءة العميقة وما هي العواقب الوخيمة على الشخص وعلى المجتمع البشري. تتضمن القراءة العميقة عمليات معرفية معقدة، وتتطلب استخدام الاستدلال والاستدلال القياسي لكشف الطبقات المتعددة لمعنى ما نقرأه. تستخدم ماريان وولف صورة سيرك ثلاثي المسارات لشرح ما يحدث في أدمغتنا عندما نقرأ بعمق. فدون الخوض في التفاصيل، تتضمن القراءة العميقة، حتى قراءة كلمة واحدة، نقل الإشارات عبر جميع طبقات الدماغ الخمس، وتفعيل مجموعة كاملة من الذكريات والعواطف والمعاني المرتبطة بها. تترك قراءة كلمة ما أثرًا لا يمحى في الدماغ يمكن إعادة تنشيطه بقراءات لاحقة، من خلال شبكة من الروابط التي تُغنى أكثر فأكثر مع كل قراءة جديدة. كما قال عالم الأعصاب ديفيد إيجلمان "يوجد في سنتيمتر مكعب واحد من أنسجة المخ عددًا من الوصلات يساوي عدد النجوم في مجرة درب التبانة". كيف يظهر هذا الترابط الدماغي الكثيف الناتج عن القراءة على مستوى وعي القارئ؟ يعتقد مارسيل بروست أن القراءة هي "معجزة تواصل مثمرة في حضن العزلة". بالنسبة إلى سوزان سونتاج "كان الكتاب مثل الدخول إلى المرآة". ما يصفه بروست وسونتاج هو التكوين البطيء للأنا في مواجهة الآخر. على الرغم من طبيعته الانفرادية، فإن فعل القراءة، وفقًا لعالم اللاهوت جون دن، هو إعداد للجهود المبذولة للتعرف على البشر الآخرين وفهم ما يشعرون به والبدء في تغيير تصورنا لمن هو وماذا أيضًا. تمنحنا القراءة العميقة القدرة على أن نصبح أكثر إنسانية، لأنه من خلال القراءة بعمق، كما يقول وولف، نرحب بالآخر كضيف في داخلنا، وغالبًا ما نصبح آخرين. للحظة نتخلى عن أنفسنا، وعندما نعود، ربما نشعر بالثراء والتعزيز، نجد أنفسنا متغيرين عاطفيًا وفكريًا. يضيف وولف أن عملية افتراض وعي الآخر أثناء قراءة نص سردي وطبيعة محتويات هذا النوع من النص، حيث يتم تنظيم العواطف الكبيرة وصراعات الحياة عادة، لا تساهم فقط في تعاطفنا، بل إنها تمثل ما أطلق عليه عالم الاجتماع فرانك هاكيمولدر "مختبرنا الأخلاقي".

لذلك، يؤكد العلم ما يعرفه كل قارئ خبير من التجربة الشخصية: عندما نقرأ القصص الخيالية، نشعر حقًا بما يعنيه أن تكون شخصًا آخر، وبهذه الطريقة نستعد للعيش حقًا مع الآخرين، نتعلم التعاطف والاستماع. القراءة العميقة، بالنسبة إلى وولف، هي عنصر أساسي في تكوين الفرد ومجتمع أكثر ديمقراطية. ماذا سيحدث للقراء الشباب الذين لم يلتقوا أبدًا ولم يبدأوا أبدًا في فهم أفكار ومشاعر شخص مختلف تمامًا عنهم؟ ماذا سيحدث للقراء الأكثر نضجًا الذين يبدأون في فقدان الاتصال بهذا الشعور بالتعاطف مع الأشخاص خارج روابطهم الأسرية أو فهمهم؟ لأن الشباب المولودين في العصر الرقمي ليس فقط هم الذين يعانون من فقدان القراءة العميقة، ولكن أيضًا أولئك الذين ولدوا قبل اختراع الإنترنت والثورة الرقمية. أجرت ماريان وولف بنفسها تجربة يمكن لكل واحد منا تكرارها. أعاد قراءة كتاب لهيرمان هيسه كان له تأثير عميق على تكوين شبابه، وجد بجزع أنه لم يعد قادرًا على الانغماس في القراءة والتوافق مع السرد كما فعل عندما كان شابًا. تقرأ بشكل سطحي، محاولاً إجبار إيقاع السرد على قراءتها السريعة والشاملة، بدلاً من "اختطافها" وحملها في الكتاب. فقط بعد أسابيع من الممارسة والكثير من الانضباط، تمكنت أخيرًا من اللحاق بعمليات القراءة العميقة.

يستغرق تنشيط عمليات القراءة العميقة سنوات. هناك حاجة إلى ما تسميه ماريان وولف الصبر المعرفي. يستغرق الأمر وقتًا وتركيزًا وبطءا، وكلها تتعارض مع سرعة العصر الرقمي. القراءة السائدة على الشاشة في هذا العصر غير كافية للقراءة العميقة للنصوص الطويلة والمعقدة لأسباب عديدة، كما أظهرت دراسات علمية مختلفة. يرتبط السبب الأول بما يسمى بالتأطير المكاني، أي بحقيقة أن ذاكرتنا، لكي تعمل بشكل جيد، مرتبطة بسياق الزمكان الذي اكتسبناه فيه. بعبارة أخرى، لا تزال ذاكرة محتوى معين في النقطة التي نقرأها في الكتاب. على عكس النصّ الموجود على الشاشة، يتميز النص الموجود على الورق بسياق مكاني ثابت ومحدد جيدًا يعطى من خلال المادية، ثلاثية الأبعاد والملموسة للكتاب التي تساعد على إصلاح الذاكرة والسماح للمعنى بالاستقرار الوعي. يساهم العنصر الحسي بالقدرة على لمس الصفحات وشمّها في فهم النص وإثرائه. السبب الثاني هو أن القراءة على الشاشة، على سبيل المثال الكمبيوتر اللوحي أو الكمبيوتر، يسهل تشتيت انتباهنا عن البيئة المحيطة. نتعرض باستمرار لمحفزات لا علاقة لها بالقراءة، مثل إشعارات الرسائل والبريد الإلكتروني أو إعلانات الشعارات. تجذب هذه المنبهات انتباهنا بقوة، حتى بشكل مستقل عن إرادتنا، لأن دماغنا مهيأ بيولوجيًا للتفاعل مع أيّ محفز خارجي قد يشير إلى وجود خطر. آلية سمحت لنا في الماضي بالبقاء على قيد الحياة، ولكنها حولت قراءتنا اليوم إلى قشط، قراءة سطحية تتحرك فيها العيون في شكل منعرج متعرج على النص لتحديد الأفكار والمعلومات الرئيسية بسرعة. تؤدي عادة القراءة الرقمية إلى فقدان القدرة على القراءة بعمق حتى على الورق، مع وجود عواقب نوقشت بالفعل مثل الافتقار إلى الصبر المعرفي الذي يؤدي بدوره إلى الفشل في تطوير التفكير النقدي التحليلي والمثابرة المعرفية. إن معرفة الذات والآخرين والعالم الذي تستعد له القراءة العميقة، في حميمية الذات، لم تعد تتطور مع القراءة السطحية على الشاشة، وتبقى على مستوى المعلومات غير الدائمة، لدرجة أنه يمكن للمرء أن يلجأ دائمًا إلى الشبكة لاستردادها عند الحاجة.

بالنظر إلى صورة الموقف، من السهل أن نفهم كيف تقوّض القراءة الرقمية الأدب، الذي يتكون نسيجه من نصوص معقدة، ذات معان طبقية، لا يمكن فهمها إلا من خلال قراءة عميقة. من بين جميع الأنواع الأدبية، ربما تكون الرواية هي الأكثر أزمة بعد الثورة الرقمية. صحيح أننا نتحدث منذ عقود عن موت الرواية، ويرجع ذلك أساسًا إلى منافسة السينما والتلفزيون، لكن الأزمة التي تواجهها الرواية الآن، في العصر الرقمي، لها تداعيات جديدة. يكاد طول الرواية يتوافق مع مدى الانتباه المنخفض للغاية وسرعة القراءة لقراء اليوم، الذين اعتادوا على قراءة نصوص قصيرة على الإنترنت وعلى الشبكات الاجتماعية. في الفصول الدراسية في المدارس والجامعات، غالبًا ما نرى كيف أن الطلاب أقل صبرًا ونجد صعوبة متزايدة في قضاء الوقت اللازم لفهم بنية النصوص المعقدة، وبالفعل بنية الجمل المفردة ذات البنية المعقدة. إذا كانت هذه المشكلة موجودة في اللغة الأم، فيمكن للمرء أن يتخيل كيف يتم تضخيمها في حالة تدريس لغة ثانية، ربما تكون معقدة مثل العربية. تتدهور كتابة الروايات أيضًا، إذا كان ما أشارت إليه ماريان وولف صحيحًا، أي أن متوسط طول الجملة في أفضل الكتب مبيعًا حاليًا يبدو أنه أقل من نصف طول الروايات المكتوبة من البداية إلى منتصف القرن العشرين، مع عدد أقل بشكل كبير من البنود الثانوية لكل فترة. مع العلم، من دراسات Andrea Moro وNoam Chomsky، أن التركيب اللغوي هو قدرة بشرية بحتة تميزنا عن الحيوانات، يمكننا أن ندرك جيدًا مدى الكارثة.

أشار الفيلسوف سيرجيو جيفون والكاتب جيان ماريو فيلالتا، في حديثهما في لقاء ريميني هذا العام، إلى صعوبة أخرى للرواية في العصر الرقمي تتعلق بعلاقتها بخطية الزمن. على عكس، على سبيل المثال، المسلسل التلفزيوني الذي أطاح بالسينما اليوم أيضًا، فإن للرواية بداية ونهاية محددتين جيدًا، لكننا اليوم فقدنا خطية الوقت، منغمسون كما نحن في "الشبكة"، في مركز أبعاد الجمع. ربما اقترحت الكاتبة كارمن بيليجرينو، رداً على استدراج جيفوني وفيلالتا، أن الرواية يجب أن تتجدد قليلاً، وأن تتكيف في شكلها مع الطبيعة المجزأة لعصرنا. وهو ما فعلته الرواية أيضًا، لقول الحقيقة، بتجربة أشكال مختلفة. لكن ألا يعني هذا مزيدًا من الانغماس في الابتعاد عن القراءة العميقة، وإعادة إنتاج ما يحدث بالفعل في ذهن القارئ كتابةً؟ علاوة على ذلك، نحن منغمسون باستمرار في بحر من الروايات التي تأتي إلينا من اتجاهات مختلفة. كيف يمكن تمييز رواية الرواية عن رواية الاتصال الإعلاني، من رواية وسائل الإعلام، عن السرد في صور المسلسلات التلفزيونية، عن السرد الذي يصنعه الجميع بنفسه على مواقع التواصل الاجتماعي، إذا كانت القراءة العميقة خاسرة؟ السرعة والسطحية في القراءة الرقمية؟

يتعارض شكل الرواية مع أشكال الاتصال السريعة اليوم. لا يبدو أن الرواية تتمتع بالشكل الصحيح لتظل قادرة على الإجابة على الأسئلة العظيمة المتعلقة بالمعنى التي رافقت الإنسانية دائمًا والتي بالتأكيد لن تختفي مع العصر الرقمي. وبالتالي؟ قد يجادل البعض بأن الرواية قد انتهت من مهمتها ولا حرج في ذلك. ومع ذلك، أنا مقتنعة بأن هناك حاجة اليوم أكثر من أيّ وقت مضى للرواية والقراءة العميقة. إنها مسألة تتعلق بالصحة العقلية، اليوم فقط عندما نشهد تغيرًا تاريخيًا في أعقاب وباء Covid-19 ونحن في حاجة ماسة إلى تلك "المعجزة المثمرة للتواصل داخل العزلة" التي ابتكرها بروست مبتكر هذا التعاطف والفضاء الخيال ضروري لتجديد عالمنا وإشعال التفكير النقدي. قال الكاتب لوكا دونينيلي، في لقاء ريميني أيضًا، إنه يعتقد أن الرواية هي رسالة في زجاجة، لكن من سيجمعها في العصر الرقمي؟ ما الذي يمكن أن يكون مفتاح العودة إلى القراءة العميقة، أو "العودة إلى الوطن"، إذا أردنا استخدام كلمات ماريان وولف؟

أنا بالتأكيد لا أملك قرينة العثور على إجابة نهائية، ولكن تجربتي الشخصية في التدريس قد اقترحت طريقة ممكنة، وبهذه الطريقة، بشكل غير متوقع، الشعر. يبدو الأمر غير منطقي، وأنا أعي ذلك، لأن قراء اليوم الذين يقرؤون عددًا قليلاً جدًا من الروايات يقرؤون عددًا أقل من الشعر. إذا كانت الرواية مثل وضع رسالة في زجاجة، فإن الشعر يشبه وضع رسالة في الزجاجة بالعلم أنك في الصحراء، وفقًا لفيلالتا. لكن عندما اقترحت دراسة بعض القصائد على طلاب اللغة العربية المتقدمين، أدهشني رد فعلهم. لم يكونوا من طلاب الأدب، ولم يكن أيّ منهم يقرأ الشعر، واعترف لي أحدهم، في نهاية الدروس، أنهم لم يحبوا الشعر على الإطلاق قبل ذلك الوقت، ولكن بعد دراسة بعض القصائد في الفصل، تغير شيء ما. على عكس الرواية، تتمتع القصيدة بالشكل المكثف المناسب لجذب انتباه القراء المعتادين على القراءة السريعة والسطحية، والتي يتم تشتيت انتباههم باستمرار بواسطة ألف منبهات مختلفة. تحتوي القصيدة في آية واحدة على قصص حياة كاملة وقوة معاني العديد من صفحات الرواية. إنه قادر على تعليق لحظة الزوبعة التي لا تتوقف أبدًا في هذا العصر الرقمي. إنه قادر على "قلبنا"، كما لو كان أحدهم يتصل بنا ونلاحظه فجأة. إنه قادر على فتح ثغرة في ستار الروايات التافهة التي تستثمرنا باستمرار وهذا الخرق، وبعد ذلك، بمجرد فتحه، يمكن أن يتسع، إذا تم الاعتناء به جيدًا، للسماح للكلمة المكتوبة بالعودة إلى الصدى لفترة طويلة في وعينا.. حدث، على سبيل المثال، مع الطلاب الذين كانوا أمامي يومًا ما، وهم يقرأون قصيدة لوديع سعادة:

كيف للسابح أن يصل والبحر يغرق؟

وحدث مع قصائد أحمد يماني استفزاز الطلاب الصغار كثيرا، والتشكيك في فكرتهم عن الحب. نعم، لأن قوة الشعر، التي استطعتُ ملاحظتها في الفصل، كانت تثير ردود فعل، بغض النظر عما إذا كانت إيجابية أم سلبية. أثارت هذه القصائد شيئًا عميقًا في نفوسهم، لأنها تحدت الصور المسبقة في أذهانهم، أو أثارت صورًا جديدة فيها، مما دفعهم إلى التفكير، والتساؤل، والتفسير، والرغبة في معرفة المزيد عمن كتبهم. (ها هو التعاطف!)، بالضبط ما هو متوقع من القراءة العميقة. لقد كانوا قادرين على تجربة التغيير المفاجئ في المنظور الذي يسمح لنا بتوسيع أفق الأفكار وبالتالي الواقع الذي نقرر أن نحصر أنفسنا فيه.

إذا اضطررتُ إلى الاعتماد فقط على خبرتي التدريسية، فلن أجرؤ على اقتراح الشعر كطريقة ممكنة للعودة إلى القراءة العميقة. لكنني لست الوحيدة التي تؤمن بأن الشعر يمكن أن يعيد اكتشاف دور مهم في العصر الرقمي، فآخرون أكثر شهرة مني لديهم نفس الرأي. هذا هو الحال، على سبيل المثال، لفرانكو أرمينيو، أحد أشهر الشعراء الإيطاليين في الوقت الحالي، الذي يقوم بجولة في إيطاليا لجلب شعره إلى جمهور كبير. يملأ أرمينيو الساحات والمسارح ويخبرنا بتجربته في مقابلة العديد من الناس من خلال الشعر. يقول إنه سمع العديد من الشهادات لأشخاص يزعمون أنهم يقرؤون الشعر لشفاء أنفسهم من شرور هذا الزمن. في مقال نشر في صحيفة La Repubblica بتاريخ الحادي والعشرين من أغسطس 2021، أوضح أرمينيو فكرته عن الشعر والكتابة: "الشعر جسد يحرر نفسه من همهمة اللغة، إنه السبيل للوصول إلى الصمت، النور، الأشياء التي هي خارجنا. [...] الشعر هو تسجيل لزلزال يفتح شقوقًا في الجسد ومن هذه الشقوق تظهر اللغة، وتظهر الحياة المدفونة. يأخذ الشعر اللغة من الأحياء والأموات ومن المنفى ومن المجتمع ومن السفر والبقاء ساكناً. ربما يكون هذا هو الوقت الذي يمكن أن يقرأ فيه الشعر بشكل أفضل من التخصّصات الأخرى. ولا نعرف السبب حقًّا. يبدو الأمر كما لو أن الآيات بها أشواك تحفر الأرض بشكل أفضل. الآيات هي أيضًا شباك رائعة للصيد بحثًا عن الألغاز التي تجوب الهواء. وتجد الهواء للصيد في قطار، في ساحة، في مطعم، تجده في بلدتك وفي المدينة المجاورة، تجده عند الفجر، تجده في قبلة، في جنازة، في المشي". أرمينيو مقتنع بأن الإنسانية الجديدة القادمة تتكون من "تكنولوجيا مقطوعة عن الشعر".

يجب أن نتحلى بالشجاعة وألا نتوقف عن اقتراح الشعر وإعادة اقتراحه حتى في عصر التكنولوجيا الفائقة والسريع، حتى مع الأشكال الأدبية الأخرى التي قد تولد. إذا فقدنا القراءة العميقة، نفقد الأدب. إذا فقدنا الأدب، فإننا نفقد اللغة. لكن اللغة، كما أخبرنا أندريا مورو، هي تعبير عن جسدنا وإذا فقدناها، أو ضمرت، فإننا نفقد أنفسنا ومنزلنا. ربما تستطيع الأبيات الشعرية أن تشق طريقها في الهمهمة المستمرة للغة التي تميز عصرنا وتعيدنا إلى بيتنا.

كاتبة من إيطاليا

فؤاد حمدي



مقال

استنطاق الأصنام الخالدة

نهلة راحيل

إذا كان تشييد التماثيل يأتي لتخليد ذكرى شخص وتكريم ما يجسده من أهمية تاريخية في الخطاب الرسمي/السلطوي، فإن تحطيمها أصبح ظاهرة متكررة يُقدم عليها الثائرون المحتجون على السياسات العنصرية التي تنتهجها الأجهزة القمعية التابعة للسلطة في العديد من بلدان العالم الأوروبي والعربي سواء، ويرمز فعل التحطيم المادي في العادة إلى التفكيك الأخلاقي لما تحمله تلك التماثيل من "قيم" غرستها السلطات وخطابها المعرفي - كرها - في وعي شعوبها بوصفها جزءا من أحداث تاريخية مؤثرة في مسار الدول.

أبرز حوادث الهدم ما وقع مؤخرا في الولايات المتحدة الأميركية عندما أقدم الغاضبون من مقتل المواطن الأميركي ذي الأصول الأفريقية جورج فلويد" – على يد شرطي "أبيض" قام بالضغط على عنقه لمنعه من الحركة أثناء الاعتقال فأودى بحياته خنقا – على تحطيم عدة تماثيل ترمز في أذهانهم إلى سياسات استعمارية عنصرية تكرس لتفوق الأبيض وأحقيته في "إصلاح" البشرية والتعامل مع السود والملونين كمواطنين من درجة أدنى.

وبدلا من هدم التماثيل كمحاولة لإزالة رموزها العنصرية من الإرث التاريخي، قد يقبل الثائرون على بناء تماثيل لضحايا العنصرية كي تجابه التراتبية الغربية وتتجرأ على خلخلتها، لتصبح بمثابة استراتيجية بديلة تزيح المعايير السلطوية عن المركز وتطرح مفاهيم مضادة تقاوم كل السياقات التي تخدم التفوق الثقافي الغربي على ثقافة الآخر. ويمثل فعل البناء – في تلك الحالة – تمردا مدفوعا بالإيمان بأن النُصب تمجد السيادة البيضاء على مجرى التاريخ، وهو ما آن الأوان لتغييره.

من أمثلة هذه الحوادث ما وقع في فيينا عندما قامت مجموعة من النشطاء بمنظمات حقوق الإنسان بوضع نصب من البرونز وسط العاصمة فيينا للتذكير بما حدث للاجئ النيجيري ماركوس أوموفوما الذي مات أثناء ترحيله من النمسا إلى بلغاريا بعد أن قام الشرطي المسؤول عن ترحيله بتكميم فمه لمنعه من الصراخ، ليصبح رمزا لتجارب التمييز العنصري التي تعرض لها المهاجرون الأفارقة في دول أوروبا.

وهنا تجسد ثنائية الهدم/البناء نوعا من "العنف الشرعي" – كما أسماه فرانز فانون – الذي يجابه الأنظمة المستبدة ويفكك أدواتها بهدف تحطيم المركز وتأسيس الهامش، ومن ثم التخلص، من كافة أشكال الهيمنة سواء الداخلية/النفسية أو الخارجية/السياسية. ولأن العنف "المؤسسي" يُمرر غالبا عبر الثقافة بصورها المتباينة، فإن العنف "الشعبي" المضاد يمكنّه أن يؤسس لنفسه ثقافة بديلة تنبعث من المقاومة التي تكفل له "التحرر" من سلطات الاستبداد من جهة، ومن الصورة النمطية الزائفة التي أضفتها تلك السلطات عليه من جهة ثانية، لتصبح عملية الهدم/البناء – بما تنطوي عليه من طقوس عنف – خطوة وظيفية الهدف منها هو تحقيق الاعتراف بالهويات المهمشة أو المنبوذة وبحقها في العدل والكرامة.

فهذه الآلية – إذن – هي بمثابة تمرد على ما تمارسه مؤسسات الدولة من "عنف إبستمولوجي" – وفق تعبير جياتري سبيفاك – في حق الفئات المهمشة التي تسعى لإسكاتها ثقافيا وتمثيلها وفق محددات تعيينها بنفسها؛ حيث تحاول فئات الشعب المستبعدة أن تعبر بوعيها الخاص عن ذاتها، دون أن تخضع للإطار الذي حدده لها المجتمع، فيصبح الهدم – في حد ذاته – إعادة بناء إبستمولوجي يقوم به "التابع" لنفسه بعيدا عن التصورات التي يبنيها "أصحاب السلطة" عنه، فيقوم، ردا على جراحات التمييز والعنصرية الممارسة ضده، باختراق كافة القيود المجتمعية دون اعتبار للتبعات المترتبة على هذا الاختراق.

تعبير عن غضب الاجيال الجديدة من العنصرية

ويبقى التساؤل الملّح: هل تدمير/تشييد التماثيل يمكنه أن يصحح ذاكرة التاريخ أو يقوم بمراجعتها، لترسيخ وجود ما تقبله الشعوب ومحو ما ترفضه، بالأخص في ظل تغير رمزية بعض تلك المنحوتات مع تغير قيم المجتمعات من عصر لآخر؟ ففي الغالب، إن إزالة بعض التماثيل أو وضع بدائل لها لن تؤدي دورها المنشود في تحديد هوية الشعوب وذاكرتها الجمعية إلا إذا رافقها تغير في وعي الأفراد – الحاكمين والمحكومين – وإدراكهم بأنه لا أحد يجب أن يحيا كما أراد له الآخرون، فسقوط "التماثيل" لن يتم إلا بسقوط "الأصنام" الفكرية ونظريات الاستعلاء التي تعضدها، وبإدراك الجميع أنها بالفعل "أصنام" يجب تحطيمها وعدم الإصغاء إلى "أصنام" جديدة.

ولعل هذا المشهد يحملنا إلى "أصنام" نيتشه التي تعني – وفق وصفها في كتابه "أفول الأصنام" – التصورات الوهمية التي



يعيش الإنسان معتقدا أنها هي الحقائق المطلقة، ولذلك عليه تحطيم كل تلك "الأصنام" التي خلقها على مرّ العصور وآمن بها، ومحاولة تفكيك قدسيتها بعيدا عن الوصاية الأخلاقية أو الدينية أو السياسية. أبرز نماذج تلك "الأصنام" - في رأيه - القوالب الأيديولوجية النمطية التي ترسخ لفكرة تمجيد بعض القطاعات البشرية - كرجال الدين أو الفلاسفة أو الساسة الأوروبيين - وتخويلهم سلطة "إصلاح" البشرية بدافع امتلاكهم للخطاب المعرفي أو للحكم الأخلاقي أو الديني.

ولذلك فإن الإنسان الذي "يُصلحه" الساسة أو رجال الدين أو غيرهم من ذوي "القوامة" الثقافية أو الأخلاقية أو الدينية داخل المؤسسات المهيمنة في المجتمع، يتم في الواقع "إضعافه لجعله أقل قدرة على الضرر، وتحويله عن طريق الأحاسيس المحبطة، كالخوف والألم والجوع والعقاب، إلى إنسان مريض مهموم ناقم على نفسه وممتلئ بالريبة تجاه كل ما قد يجعله سعيدا أو قويا". ففي الوقت الذي تدّعي فيه أجهزة الدولة أنها قد "أصلحت" الإنسان، فإنها صاغته بناء على ما استقر لديها من سلوكيات الهيمنة تجاه شعوبها التي تحاول الاستحواذ عليها، حتى إن كانت "الوسائل التي تستخدمها لجعل البشرية أكثر أخلاقية، جميعها لا أخلاقية في الأساس".

هذه الهويات المذوتّة تحاول - من وقت إلى آخر - التحرر من التبعية وإثبات وعيها خارج طوق التذويت الذي تنحصر داخله، فتلجأ إلى التمرد على "العنصر المتفوق" وتحاول تحطيم "الأصنام" التي أحاطت بعقولها لفترات ماضية. وهنا ينبغي عليها ألا تخلق - أثناء ذلك - أصناما جديدة تصنعها أوهامها عن وجودها الخاص، فتتعصب لها بوصفها حقائق مطلقة، فوضعية التمرد على الوضع الماضي/الكائن لا يجب أن يرافقها إضفاء القداسة على وضع جديد/ممكن.

وهو ما يستدعي في الذهن طرح الفيلسوف الفرنسي فرانسوا ليوتار في دعوته ألا تقدم السرديات/الأصنام المضادة نفسها بوصفها سرديات/أصنام كبرى بديلة، لتتحول بذلك إلى مركز بديل يمارس الإقصاء والعنف ضد غيره. ولذلك، عليها ألا تدعي الشمولية والكمال بل يجب أن تتعامل مع أحداث تاريخية محددة ووضعيات خاصة تسعى إلى انتقادها وكشف تحيزاتها وتقويض أدواتها، ثم تفكك ذاتها بعد تحقيق غايتها دون أن تستأثر لنفسها بسمة "المركزي" وتهمش غيرها من الخطابات أو الأيديولوجيات.

في هذا السياق، يعد تبنّي مفهوم التعددية الثقافية بشكل يؤدي إلى قبول الاختلاف بين الانتماءات المختلفة، هو الوسيلة الآمنة التي تتيح التفاعل بين الهويات، بالأخص داخل المجتمعات التي تتكون من هويات متصارعة. فإذا أدركت المجتمعات - أفرادا وحكومات - أن تكوين بنية ثقافية تعددية يتيح دعم التفاهم بين الثقافات دون صدام، وينفي التصنيف التراتبي للبشر الذي يعطي الأفضلية لنموذج بعينه على النماذج الأخرى، هو المخرج الذي قد يذيب الفروق الإقصائية القائمة على اللون أو الدين أو النوع أو الأصل وغيرها من أشكال التمييز العنصري، فعندئذ سيكون أفول "الأصنام" الخالدة - التي تشيدها كل فئة عن نفسها وعن الآخرين - مهمة أكثر سهولة.

باحثة من مصر

داعشيون يهدمون الحضارة

ثلاث خطوات منفردة

هتاف المسعودي

«الثورة كلمة تحترق في أتون الشجاعة والكفاح عندما تصادفك هاته الكلمة يقشعر جسمك وتتذكر كل العظماء" (عبدالقادر الجزائري - أدهم خنجر - عبد الكريم الخطابي"...

تجرِفك

ذاكرة الثورات من الثورة الإنجليزية عام 1689 إلى الثورة المصرية سنة 1919 مرورا بالثورة الفرنسية سنة 1789.

***

ولكن كم احتمال أن تواكب ثورة في حياتك رغم أن الشعوب براكين خامدة لا تعلم متى ترمي حممها.

رمى الشعب التونسي مقذوفاته 17 ديسمبر 2010/ 14 جانفي 2011 ووجدت نفسي وقد أصبحت شاهدة على العصر.

كنت في الثانوية العامة زمن الثورة مراهقة حالمة وقد ملأتني الفلسفة إلى حد النخاع خرجت في كل مظاهرة من الوقفة أمام قصر الحكومة إلى اعتصام الرحيل في باردو التحمت مع أبناء شعبي وملأني عشق الوطن.

***

عندما كان الرئيس السابق بن علي في الحكم كان يتحكم في تونس اقتصاديا 3 عائلات "الطرابلسي"و "بن عياد" وبشكل ضئيل "بن يدر" وجميعها متصاهرة ولديها ميليشيات خاصة تتجسس على المواطنين وكانت تونس تستعد لاستقبال قاعدة الأفريكوم "القيادة العسكرية الأمريكية في أفريقيا" ومقرها الجديد هو قاعدة سيدي حمد ببنزرت رغم نفي تونس وعدم نفي أو تأكيد الولايات المتحدة إلا أن هذه الخطوة لقيت رفضا قاطعا من المواطنين ولكن على المستوى المعيشي كانت المواد الأساسية تباع بسعر رخيص وكان الدينار التونسي مساو تقريبا لليورو.

في خضم تلك الأحداث عاد المطرودون إلى تونس وخرج المسجونون من معتقلاتهم وظهرت الحركة الإخوانية متمثلة في حركة النهضة الفارس المغوار الذي سيجعل تونس تزدهر أكثر وسيخلصنا من الفساد والمفسدين ولكن..

هل قدرنا نحن العرب أن تسرق منا ثورات أحلامنا؟

***

ومرت 10 سنوات تحت حكم الإخوان وسيلتهم في الحكم اللعب على الوازع الديني وغايتهم السيطرة على كل جوانب الدولة وجعلها تتلاشى والهدف هو البقاء حتى ولو حكموا أطلال وطن وتراجعت قدرة التونسي المعيشية ووصل الدينار إلى الحضيض ومن ثلاث عائلات تسلب قوت التونسيين إلى عدد لا يحصى من اللصوص.

ترى متى يحين للعرب الفصل بين الدين والسياسة؟

***

لم تعرف الشعوب الأوروبية الازدهار إلا حين فصلت السياسة عن الكنيسة في عصور النهضة بعد ما مارسته هاته الأخيرة على الشعوب من استبداد وجور على أرواحهم وأنفسهم وأموالهم. إذ كانت الكنيسة تدّعي أن الله يحكم العالم من خلالها فأحلّت لنفسها السيطرة على الناس ونصبت نفسها فوق كل سلطة سياسية.

فلا وجود لنهضة حضارية للعالم العربي إلا إذ فصل الدين عن الدولة.

أليس حقا "الدين أفيون الشعوب" كما قال ماركس؟

***

لا يعني ذلك سيدي القارئ أنني ضد الدين بما هو صلة بين الإنسان والخالق ومحقق للطمأنينة النفسية ولكني ضد أن يتحول الدين إلى "تعاسة واقعية" فالحروب الدينية أو الحروب المقدسة التي عرفتها البشرية هي حروب مبررة من أساسها بسبب الاختلافات الدينية ووفقا لموسوعة الحروب من بين جميع الصراعات التاريخية المسجلة البالغ عددها 1763 صراعا كانت الاختلافات الدينية مسببة بشكل رئيسي في 123 صراعا.

وليس لبنان البلد ذو الحكم الطائفي ببعيد عنا وما شهده من حرب أهلية سياسية تحت غطاء ديني بغريب.

ألم يحن الوقت لثورة أخلاقية؟

***



فاروق حسن

ما يحتاجه العالم العربي أو بالأحرى العالم اليوم هو ثورة أخلاقية تقطع مع كل ما هو غير قيمي.

فالأزمات التي نشهدها الآن سواء في سوريا أو العراق أو فلسطين أو تونس أو ليبيا.. هو نتيجة تزاوج بين الأخونة السياسة وكل ما هو لا أخلاقي.

فالأخلاق بماهي دراسة معيارية للخير والشر تهتم بالقيم المثلى وتصل بالإنسان إلى الارتقاء عن السلوك الغريزي بمحض إرادته الحرة النابعة من ضميره ووعيه تتعارض تماما مع الأخونة السياسة للدين التي تجعل منه موضوعا ماديا بحتا قائما على منطق الكسب والخاسرة.

لذلك سيدي القارئ يجب ألاّ تكون سياسة في الدين ولا دين في السياسة.

مقاومة

قرأت على حائط جملة تشبثت بأطراف قلبي "أن تخلق يعني أن تقاوم" بحثت ولكني لم أعرف من قالها ربما شخص ما كتبها في لحظة نزال مع الحياة.

وتساءلت كم شخصا كتبت عليه المقاومة؟ كم شخصا انتصر وكم عدد الذين رفعوا الراية البيضاء معلنين الهزيمة؟

لو بحثنا في التاريخ مكمن أسرار الإنسان لوجدنا عدد لا يحصى من المقاومين منهم من ذكر وآخرون سقطوا تحت أطلال الزمن وحده الوقت من قابلهم وتعرف عليهم.

***

كثيرا ما أحسد الوقت وكثيرا ما أغضب منه لا بل يزعجني فمقاومتنا أمامه فاشلة مهما ركضنا خلفه أفلت منا كتسرب الرمال من بين الأصابع.



***

سأتحدث عن أولئك المقاومين الذين جرفتهم الذاكرة إلى قاع الزمن ولم تسمع بهم أو غالبا لم تلاحظهم هم بالآلاف لا بل بالملايين يمرون بجانبك كل يوم أو ربما كنت أنت يا قارئي منهم.

***

لن أحدثك عن "يوسف وهبي" أو "أوسكار هوكر" بل عن فنان مشرد يبحث عن مسرح يحمله مآسيه وآماله يحلم بدقات الحياة الثلاث وخبت ناره قبل أن يسمعها.

لن أخبرك عن الليبي "عمر المختار" أو التونسي "الدغباجي" بل عن أولئك الذين دفنوا تحت الألم دون أسماء أو شواهد قبور.

لن أذكر لك تاريخ الحروب بل سأذكرك بأولئك اللاجئين الذين ما عرف لهم عنوان.

لن أسرد لك أسماء المجاعات بل سأسرد لك عن الذين يجوعون بالخفاء تحت ستار الفقر.

و لن أقص عليك خبر"تشي غيفارا" أو "غاندي" بل عن أولئك الذين قتلوا داخل زنازين معتمة والتهمة كلمة حرة.

أرأيت يا قارئي، حتى التاريخ يختار أبناءه المفضلين. أما أنا وأنت سننسى كليلة باردة في شتاء دافئ.

أحجية الإنسان

فكرت مطولا ماذا أكتب بحثت ولم أجد أفضل منا نحن كموضوع. الإنسان هذا الكائن العجيب الذي تعتمل في داخله كل أضداد الوجود. هل مازلنا نستحق كلمة إنسان؟

عندما درست "فوكو" منذ سنوات بنظرة الحالم شعرت بانزعاج طفلة سعيدة بنسيم الحياة.

كيف يعلن وفاة الإنسان!؟ تلك الذات السامية على التشيّؤ! ولكن بعد سنوات من الموضوعية الفكرية أصبح جزء كبير مني يعلن موت الإنسانية. فهل هناك ارتباط بين التطور المعرفي وفقد الإنسان لأحاسيسه؟

لو قارنا الفن والأدب بين الماضي والحاضر لاكتشفنا هوة عميقة بين المعرفة والشعور. فهل نجد اليوم من يكتب برقة "جاين أوستن" أو "جبران خليل جبران" أو من يغني مثل "أم كلثوم " و"جاك بريل".

كأن الكلمة والمحبة بدآ بالتلاشي أمام سطوة وسائل التواصل الحديثة. فكيف نحب من خلف شاشة؟ ونعشق بضربة زر! حتى الذكريات فقدت قيمتها في الماضي يحفر الإنسان أفراحه وأتراحه في طيات عقله ويفتح بابه كلما اشتاق لذكرى أو شخص. اليوم نلغي حلاوة اختزال الذاكرة البصرية ونعوضها بأخذ صورة حتى عذوبة التأمل فقدناها.

من منا مازال يتذكر أن ينظر إلى جمال السماء ويتأمل إشعاع نجومها؟

عندما تشاهد فيلم الأزمنة الحديثة الصادر في منتصف الثلاثينات للعملاق "تشارلي تشابلن" تدرك أننا لسنا سوى استنساخ لشخصيته في الفيلم، نقبع تحت مجرفة التكرار ووطأة المكننة التي أراها انعكاسا لوسائل التواصل الاجتماعي اليوم.

فهل ظل للإنسان شيء لم يفقده؟

إذ كان للإنسان جزء لم يفقده فهو جانبه الدموي الذي ازداد ضراوة فكلما تطور الإنسان زادة رغبته أكثر فأكثر في السيطرة وتعطش للمزيد من الهيمنة وبدأت طبول الحرب بالعزف داخل روحه.

فمن الحرب العالمية الأولى إلى الحرب العالمية الثانية هل الإنسانية في هدنة من أجل سلام مع النفس أولا؟

إن كان الإنسان مازال إلى اليوم يرفض الاختلاف بينه وبين الآخر في اللون أو العرق أو الدين فكيف يمكننا أن نتحدث عن هدنة إنسانية فكل الحروب نشأت بسبب رفض الاعتراف بالاختلاف، وشيوع التعصب، من حرب 1814 إلى حرب 2021.

حتى أكون متشائلة، على طريقة إميل حبيبي، فالإنسان بما هو هذه الذات الخلاقة المتعالية فهو قادر على اجترار بقايا إنسانيته حتى ولو بدأت تتلاشى فلطالما كان في جعبته المزيد.

كاتبة من تونس



مقال

في السؤال عن اليسار

حسام الدين فياض

أطلقت كلمة اليسار الجديد (New Left)على الحركة الشبابية التي ظهرت في غرب أوروبا والولايات المتحدة الأميركية، في أواخر خمسينات القرن العشرين لتمييزها عن الاتجاهات اليسارية التقليدية السابقة عليها. حيث وصلت ذروة تطورها واشتهار نفوذها في أواخر الستينات وتدنت أحوالها في السبعينات، ويجزم زعماؤها أن الطبقة العاملة قد أذعنت لعملية التحول إلى البرجوازية، ولم تعد قوة ثورية هامة، وإنّ على المفكرين الراديكاليين أن يوفروا القوة الثورية الجديدة الدافعة لتغيير الواقع الاجتماعي (عبدالوهاب الكيالي: موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الجزء 7، 1994، ص 412).

وعلى الرغم من اختلاف الرؤية الأيديولوجية لليسار الجديد عن اليسار القديم كلياً، إلا أنهما يشتركان في روحهما العامة التي تستهدف تغيير المجتمع القائم) أحمد زايد: علم الاجتماع النظريات الكلاسيكية والنقدية، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 210).

يرى معظم المفكرين السياسيين والاجتماعيين أن اليسار الجديد ليس تنظيماً واحداً، بل هو عبارة عن جماعات متنوعة بعضها محلي وبعضها قومي وبعضها الآخر مؤقت تماماً، والآخر دائم. وأنصاره في غالب الأمر من الشباب الراديكالي الجامعي وغير الجامعي، يتصف بأنه ديمقراطي تحرري، ومعارض يعاني كثيراً من القلق إلى جانب أنه ليس معادياً للشيوعية، ويهتم هذا الشباب بإحداث تغيرات متنوعة في النظام السياسي والاجتماعي من خلال السلوك المباشر الذي يعتمد على الاحتجاجات والمظاهرات والمقاطعة، والعصيان المدني، كما أنه يتبنى في أشد صوره تطرفاً وسيلة العنف الفيزيقي (أحمد سليمان أبوزيد: نظرية علم الاجتماع والنقد الراديكالي، جامعة الإسكندرية، الإسكندرية، 1994، ص ص 140 – 141).

ويسعى أيضاً نحو تغيير القيم الثقافية، من خلال محاولته لإيجاد قيم أخرى بديلة تمثلت في اهتمامه بأدوار الفنانين وعملهم، باعتقاده أن عملهم يتضمن نقداً حاداً للقيم التقليدية السائدة. وينبثق أيضاً اهتمامه بالفن والجوانب الجمالية بصورة عامة في إيمانه بأن ما يحتاج إليه المجتمع الأميركي في ذلك الوقت قدر كبير من التغيير الثقافي أكثر من التغيير المادي (ألفن جولدنر: الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربي، ترجمة وتقديم: علي ليلة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، العدد:667، ط1، 2004، ص 595).

بهذا نجد أن شباب اليسار الجديد يعبّر عن جماعة مجال تنحصر جلّ مسلّماتها الأساسية في نحو التطلع إلى بناء جديد من العواطف والواقع الشخصي الذي يتضمن الحرية ورفض الحروب، والتأكيد على التلقائية والكرامة والابتكار والمساواة. بعكس ما هو سائد في المجتمعات الغربية وبالأخص الولايات المتحدة الأميركية" (عبدالرازق جلبي وآخرون: نظرية علم الاجتماع، الاتجاهات الحديثة والمعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص 328).

تاريخياً يرتبط اليسار الجديد بالحركات الاجتماعية *، تماماً كما يرتبط بحركة النقد الاجتماعي واسعة النطاق للنظام الرأسمالي. فقد ربط اليسار الجديد نفسه بحركات الاحتجاج الاجتماعي: حركة الزنوج، وحركة الطلبة، وحركة السلام. حيث أصبحت حركة النقد التي قادها زعماء اليسار الجديد ومعاصروه بمثابة المحرك والمساند لهذه الحركات الاجتماعية

FOUAD HAMDI 2021

فؤاد حمدي

(أحمد زايد: علم الاجتماع، النظريات الكلاسيكية والنقدية، مرجع سبق ذكره، ص211). بالإضافة إلى توجيه اهتماماته نحو العديد من القضايا الاجتماعية، التي تعدت حدود كونها قضية دفاع عن فئة معينة، عبر النشاط الملحوظ الذي أبداه العديد من اليساريين الجدد في مجال حقوق الإنسان وحقوق الحيوان وحماية البيئة وحرية الرأي والتعبير، فمثلت تلك الاهتمامات والتوجهات بمجملها تحدياً ورفضاً واضحاً للبناء الاجتماعي القائم، وللنظرية الاجتماعية التي تدعم وتساند هذا البناء المزيف. ممّا أدّى إلى انبثاق قوى الصراع الكامنة في قلب هذا البناء، التي تسعى النظرية جاهدةً من خلال ارتباطها بمشكلة النظام نحو محاصرتها وتضييق الخناق عليها.

* (بمعنى أن ظهور اليسار الجديد تزامن مع ظهور وتفجر قوى الحركات الاجتماعية Social Movements الرافضة لسياسات وأيديولوجيات الغرب، الساعية إلى تحليل هياكل السلطة الرأسمالية الحديثة، في مختلف المجالات لتوضيح التناقضات بغية تحديد المهمة الرئيسية لهذه الحركات، فعلى سبيل المثال ترى هذه القوى أن الأحزاب الليبرالية والديمقراطية الساعية إلى الإصلاح والرفاه الاجتماعي في معالجة، مشاكل وقضايا المرأة فقد فشلت في تحقيق هذه المهمة، ناهيك عن إخفاقها أيضاً في الحد من مشاكل الفقر والتفاوت الاجتماعي، فعلى العكس تماماً هناك ازدياد مطرد للنزعة الاستهلاكية الثقافية الجديدة، وأيضاً هناك ازدياد واسع لأشكال السيطرة والاغتراب. فالدولة نفسها قد أصبحت هي التكنوقراطية وشرعيتها تبقى على نحو متزايد عرضة للتساؤل، لذا نجد أن اليسار الجديد حاول أن يتبنى أغلب هذه الحركات. لمزيد من القراءة والاطلاع انظر:,Geoff Andrews Richard Cockett: New Left, New Wright and Beyond - Taking the Sixties Seriously, Macmillan Press LTD, London, 1999, p. 74).

أما فكرياً "فقد تطورت الأفكار الاجتماعية النقدية لليسار الجديد في العالم الغربية وبالأخص أميركا في ستينات القرن الماضي بتأثير من الماركسية الجديدة التي تبنت كتابات ماركس المبكرة ذات الطابع الإنساني :Doyle Paul Johnson Contemporary Sociological Theory - An Integrated Multi-Level Approach, Texas Tech University, 2008, p: 577) ، حيث صاحب ظهوره ظهور حركة فكرية ذات طابع نقدي تهدف إلى نقد البناء الاجتماعي الغربي وما يعانيه من مشاكل، بالإضافة إلى نقد البناء النظري السوسيولوجي، تعبيراً منها عن رفضها لكل ممارسات المجتمع الرأسمالي وما يرتبط به من أيديولوجيات ونظريات.

بمعنى آخر يمكن لنا القول إن مهام النقاد في تلك الحركة هو التنظير النقدي للكشف عن المشكلات التي يعاني منها البناء الاجتماعي تمهيداً لربطها بالإطار العام والشامل لهذا البناء، وللكشف عن القوى الفاعلة التي تتحكم فيه، بالإضافة إلى تقديم "أساليب عملية لتغيير المجتمع إلى الصورة المثلى التي توصل إليها من خلال تحليل الأوضاع القائمة" (سمير نعيم أحمد: النظرية في علم الاجتماع، دراسة نقدية، دار هاني للطباعة والنشر، القاهرة، 2006، ص 271). بينما نجد أن من مهام الحركات الاجتماعية هو محاولة تغيير البناء الاجتماعي بالاستناد إلى التنظير النقدي عن طريق ممارسة كافة أشكال الضغوط في سبيل تغييره. بهذا نجد أن وحدة الفكر والممارسة قد تحققت تحت مظلة اليسار الجديد الذي يعبّر عن مظاهر الصراع الفكري والبنائي في المجتمعات الرأسمالية الغربية.

يعتبر كلاً من رايت ميلز Wright Mills وهربرت ماركيوز Herbert Marcuse من أهم منظري اليسار الجديد في منتصف ستينات القرن الماضي. وهما اللذان يعتبران بمثابة الأب الروحي لحركات اليسار الجديد، وبالأخص حركة الطلبة عام 1968 التي "استقت جزءًا كبيراً من قوامها وممارستها الراديكالية من فكرهما باعتبارهما من الأعضاء البارزين من المستويات العليا للرئاسة الأكاديمية " (توم بوتومور: علم الاجتماع من منظور اجتماعي نقدي، ترجمة عادل الهواري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1985، ص 260). فقد وضّح لنا الفكر السوسيولوجي لميلز كيفية التعامل مع النظريات السياسية الليبرالية، والديمقراطية بالمنظور النقدي الذي لا يكتفي بالاقتصار على الفكر السياسي باعتباره نظرية بل يتعدى ذلك إلى الفحص السوسيولوجي لكيفية عمل النظرية السياسية في الواقع، والشروط الاجتماعية والاقتصادية التي تمارس في إطارها الديمقراطية الحديثة (أشرف منصور: النقد المعاصر للفكر السياسي الليبرالي، تقديم: مهدي بندق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الكتاب الأول، 2003، ص 61 - 62). وذلك من خلال نتاجه الفكري الذي تجسد بأهم كتبه منها: صفوة القوة The Power Elite عام 1956، والخيال السوسيولوجي The sociological Imagination عام 1959، "حيث قدم ميلز فيهما تحليلات نظرية نقدية لفتت أنظار الكثير من الباحثين آنذاك نحو الأيديولوجية الإمبريالية السائدة في المجتمع الأميركي، وسعيها نحو الحفاظ على الوضع الراهن، كما حاول ميلز أيضاً الكشف عن مظاهر الوعي الزائف بين أفراد المجتمع الناجم عن تسلط الصفوة السياسية في ممارسة السلطة واتخاذ القرارات" (عبدالرازق جلبي وآخرون: نظرية علم الاجتماع، الاتجاهات الحديثة والمعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص ص 334 - 335).

أما ماركيوز فقد عكست آراؤه قدرة فائقة على استيعاب أحداث العصر، حيث استطاع من خلالها تأمل الأبنية الفكرية بهدف محاولة تغييرها، وبالتالي تغيير المجتمع ذاته. حيث صاغ في كتابه "الإنسان ذو البعد الواحد" عام 1960 فلسفة اليسار الجديد، فأنتج أفكار نقدية بالغة الأهمية سعى من خلالها إلى كشف ممارسات ومفرزات العقل الأداتي) العقلانية التقنية)** في المجتمع الصناعي المتقدم وانعكاساتها السلبية على الإنسان داخل ذلك المجتمع، كما انتقد العقل الأداتي وما آلت إليه الحداثة الغربية الرأسمالية أو الاشتراكية عبر التطورات الاقتصادية والتكنولوجية التي شيئت كل شيء حتى الإنسان، لذلك يعتبر مفهوم الإنسان ذو البعد الواحد من أهم المفاهيم التي حللها وناقشها ماركيوز، ويعني "الإنسان البسيط غير المركب"، فالإنسان ذو البعد الواحد هو نتاج المجتمع الحديث، وهو نفسه مجتمع ذو بعد واحد يسيطر عليه العقل الأداتي والعقلانية التكنولوجية والواحدية المادية، وشعاره بسيط هو التقدم العلمي والصناعي والمادي وتعظيم الإنتاجية المادية وتحقيق معدلات متزايدة من الوفرة والرفاهية والاستهلاك، بحيث تهيمن على هذا المجتمع الفلسفة الوضعية التي تطبّق معايير العلوم الطبيعية على الإنسان، وتدرك الواقع من خلال نماذج "كمية - رياضية" وتظهر فيه مؤسسات إدارية ضخمة تغزو الفرد وتحتويه وترشّده وتنمطه وتشيئه وتوظفه لتحقيق الأهداف التي حددتها (لمزيد من الاطلاع انظر: حسام الدين فياض: تطور الاتجاهات النقدية في علم الاجتماع المعاصر، دار كريتار، إسطنبول، ط1، 2020، ص ص 47 - 52).

** (نوع من التفكير في المجتمع الصناعي الحديث يصفه ماركيوز بالتفكير ذي البعد الواحد، يتضح ذلك من خلال التفكير العلمي والتقني المعبر عنه في الوضعية والبراغماتية، وعليه فإن العقل الأداتي هو منطق في التفكير وأسلوب في رؤية العالم. ويرى لوكاش أن المستوى الاقتصادي للمجتمع الرأسمالي منظم بطريقة تجعل العلاقات بين البشر تبدو كما لو أنها علاقات بين أشياء، وأن نظرة البشر لأنفسهم ولغيرهم تغدو كنظرتهم للأشياء المادية، وأن العالم الاجتماعي أصبح يبدو كما لو أنه "طبيعة ثانية" إلى جانب العالم الطبيعي الأصلي، وأصبح كالطبيعة نفسها غير قابل للتغيير ومستقلاً عن أفعالنا).

أما عن اتجاهه النظري والمنهجي فقد تمثل في رفضه السلبي للمجتمع القمعي القائم، من خلال الثورة عليه للتأكيد على الدور الثوري والحاسم للعقل، في حياة الإنسان الاجتماعية، ولتجنب النظر إلى المجتمع الإنساني نظرة ذات بعد واحد. وتتلخص وجهة نظره في آلية تغيير الواقع والثورة عليه، بضرورة التأكيد على الانفصال عن النظام القائم وتبني قيم مضادة له، من خلال العنف الذي تقوم به جماعات تُدعى بالجماعات الخارجة على النظام، والتي تضم الطلبة، والزنوج، والفقراء، والفئات الهامشية في المجتمع. لأنه رفض الفعل الثوري والنضالي الذي ستقوده البروليتاريا في عملية التحول إلى ما بعد الرأسمالية المتسلطة، لعدم إيمانه بقدرتها على القيام بهذه العملية، لأنها لم تعد القوة الاجتماعية الصالحة للقيام بدورها التاريخي في الإطاحة بالنظام الرأسمالي (حسام الدين فياض: تطور الاتجاهات النقدية في علم الاجتماع المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ص 123 - 124).

وفي النهاية يمكننا تعريف اليسار الجديد بأنه "حركة نفي للعالم، أنه يمثل قوة بناءة ترفض العالم من أجل تغييره. ويرتبط رفض العالم من أجل تغييره إلى الأفضل بتصور فكري أو يوتوبيا معينة يعملون على تخطيها وتحويلها إلى واقع. كما أن اليسار يرغب دائماً في التقدم، ويتوق إلى أن يسيطر الإنسان على مصيره، وهو ينظر إلى نفسه على أنه منتصر في النهاية وينظر إلى البرنامج الذي يطرحه على أنه نفس الشيء الذي تأمل في تحقيقه الإنسانية على مر الزمن" (أحمد زايد: علم الاجتماع، النظريات الكلاسيكية والنقدية، مرجع سبق ذكره، ص ص 209 - 210).

إذن اليسار الجديد، يُعنى بالحرية، والمدنية، والتخيّل، والاختلاف، والثورة، من دون اعتقاد دوغمائي (الجمود الفكري) بالشيوعية والماركسية، وبذلك فهو نفي لعالم قائم بإثبات عالم ممكن جديد.

ناقد وأكاديمي من سوريا



القنطورس

شعرية الحقيقة في بريطانيا السبعينات

خلدون الشمعة

القنطورس، الوحش الخرافي الإغريقي هو تعريب كلمة Centaurus، كائن نصفه إنسان ونصفه حصان. أعيد إحياؤه في بريطانيا العصر الفيكتوري ونُصّب على جدران Kew gardens، التي يقال إنها أضخم وأهم حديقة من نوعها في العالم. الحديقة تقع في لندن وسط العاصمة.

هذه الأوراق كتبت في أواخر سبعينات القرن الماضي، وهي محاولة للتماهي مع هذا الوحش الخرافي. وربما من الأصح القول أنها إذ تجمع بين البصر والبصيرة، تمثل رؤية للوضع الثقافي البريطاني الذي يختزل بكوزموبوليتيته أمشاجاً من مختلف الآداب والفنون العالمية. وقد تصلح هذه الامشاج توطئة لترجمتي لقصائد من الشعراء البريطانيين: أدريان هنري، روجر ماغو، وبرايان باتن، وهي قصائد صارت توصف من قبل ناشرها دار بنغوين بأنها كلاسيكية حديثة. (نشرت الترجمة في مجلة "الجديد" العدد 72، كانون الثاني2021).

هكذا لن يجد القارىء هنا دراسة تقييمية لمراجعة نقدية. هذه مكانها آخر. إنها سيرة غير ذاتية إذا صح التعبير، سيرة تعبر عن الذات والموضوع متضافرين.

القنطورس يمثل شعرية التحول من الخرافي إلى الطبيعي، ومن الطبيعي إلى الخرافي، وهو تحول أدعوه هنا بشعرية الحقيقة: شعرية الشطح المادي.

يحمحم قنطورس فارع في زقاق لولبي من أزقة "سوهو". إنه ليس كقنطورس الأساطير. في الأسطورة يمثل القنطورس مخلوقا نصفه جواد ونصفه إنسان، يصاب بجرح بليغ فيتوسل إلى "زيوس" رب الأرباب أن يخلصه من خلوده الجريح فيحوله "زيوس" إلى "برومثيوس" سارق النار الجليلة من السماء. ولكن قنطورس الفارع المحمحم في زقاق لندني لا يمتلك من صورة قنطورس الأسطورة قدرته الفائقة على العدو والسير والخب. وبدلا من أن يقبس من السماء النار الأزلية التي لا تنطفئ، يستلّ من الجحيم النار الجنسية التي تستعر ثم تخمد لتستعر. يلتحم بجنيته الإلهية، مدنية التألق، مرنانة الصوت، ومسدلة الشعر. يقترب من لافتة صغيرة معلقة لصق جرس كهربائي: (موديل شابة. اضغط الجرس واصعد الدرج). الصيف إفريقي قائظ والزقاق لندني مزدحم. لغة الجنسولوجيا تسحق كل اللغات. الجنسولوجيا كما هو معروف فرع من فروع العلم الذي يدور حول مسائل الجنس. ولكن العلم هنا ليس طبيا ولا تفوح منه الرائحة المخبرية. وعلى رفوف ما يطلقون عليه بالأحرف الكبيرة للافتات النيون المضاءة اسم الsex shop أي حانوت الجنس، تتكدس مئات الكتب والمجلات وموسوعات الحب جنبا إلى جنب مع مئات المستحضرات التي لا ترى في الإنسان حدا يتجاوز المفهوم البيولوجي للذكورة والأنوثة. ومثل هذه الحوانيت تنتشر كالفطور انتشارا مروحيا مركزه ساحة البيكاديللي، وتتخللها دور عرض الأفلام الزرقاء المكشوفة أو نوادي التعري أو الشذوذ أو المسارح أو الحانات. عالم غابي كثيف يحتله القنطورس الفارع الباحث عن المتعة، المكرس أبدا في بالوعة "سوهو" الذهبية، قارئ المجلة الإيروطيقية، وعاشق أفلام "الحلق العميق" و"التاغو الأخير في باريس" و"إيمانويل". قد يكون القنطورس بروليتاريا وقد يكون بورجوازيا، مدمنا للمخدرات أو مدمنا لأحلام النوم وأحلام اليقظة. ولكنه متفرج باستمرار. قد يكون منخرطا في حزب العمال أو حزب المحافظين ولكنه مفعم بالريبة والشك تجاه السلطة. وإذا لم يكن فوضويا يضع على صدره شعار "أنا عدو الدولة" فإنه يمكن أن يردد مع "بالينورس" بطل كتاب "القبر المتململ" The Unquiet Grave للناقد الإنكليزي سيريل كونولي Cyril Connolly "من الأفضل أن أكون أشنة بحرية نامية على صخرة من أن أكون قرنفلة على صدر رئيس الجمهورية. أن يتجنب المرء بداية الأشياء هو الأمر القمين بتجنيبه نهايتها.. كل صداقة تنتهي بخصام هو في حقيقته تعبير عن تناقض إرادات. وكل حادثة لا بد أن تصل إلى نقطة تتحول معها إلى زواج فتتبدل أو هي ترفضه فتذبل وتتلاشى. إن الصداقات التي تستمر هي تلك التي يحترم فيها كل صديق كبرياء الآخر إلى الحد الذي لا يريد معه شيئا منه. وهكذا فإن إنسانا تتملكه إرادة التحكم لا يمكن أن يكون لديه أصدقاء. إنه كالطفل الذي يحمل ساطورا. إنه يجربه في قطع الزهور أولا ثم الأشجار ثم الأثاث المنزلي وأخيرا يحطمه على حجر صلد".

القنطورس إذن متفرج نشيط. وقد يتحول من متفرج نشيط إلى مراقب منفعل في

إحدى حلقات الخطابة في "هايد بارك". وإذا كان من المصابين بالشذوذ الجنسي فإنه لا بد أن يكون مهندما إلى حد المبالغة. قد يرتدي بذلة بيضاء ناصعة ويقف صامتا يراقب ذلك الزنجي المتحمس والحامل لافتة إحدى الكنائس ويستند إلى منصة خشبية متحركة في (هايد بارك) منبر الخطابة الذي يعلن أنه لا تحد فيه حرية التعبير إلا بالشروط التي تحقق النظام. يصيح الزنجي وهو يلوح بقبضة مهددة "الشذوذ الجنسي عمل من أعمال أكل لحوم البشر cannibalism إن معناه أن يلتهم الأخ لحم أخيه". يكتفي القنطورس المجلبب بالبياض من قمة الرأس حتى أخمص القدم بالابتسام ابتسامة كلبية متهكمة. وحين يصل الخطيب إلى القول بأن الشذوذ "قذارة مادية قدر ما هو قذارة روحية". يسارع إلى الدخول معه في حوار منطقي حول القذارة والنظافة.

يهتف دون تردد "من منا النظيف ومن منا القذر؟ أنا أغتسل مرتين في اليوم فكم مرة تغتسل أنت؟.. رائحة إبط من تلك التي تفوح الآن؟...".

وفي حلقة خطابة أخرى تتسع باستمرار، يصيح هندي في جمهور من المتحلقين الهنود والزنوج والأجانب، يتخلله قنطورس هنا وآخر هناك.

"لقد بدأنا قردة في الغابة. بدأنا قردة نتأرجح من جذوع أشجار الغابات الكثة. أليس كذلك يا إخوتي؟..".

يردد إخوته "بلى!"

يستأنف الخطيب قائلا "وكنا عراة غير مكتسين. كنا لا نخجل من عوراتنا ونمارس الجنس كما نلتهم الطعام ونشرب الماء. أليس كذلك يا إخوتي؟..".

يردد إخوته "بلى.. بلى!".

ويقول "وجاء بناة الإمبراطورية الإنكليزية العظام فأنزلوا كل قرد على حدة عن غصنه المتأرجح وألبسوه وأطعموه وأرسلوه إلى المدرسة ثم اختاروا عددا من النجباء أرسلوهم إلى عاصمة الإمبراطورية".

ويقول "وعندما أصبح النجباء طلبة جامعيين كانت الفتيات الجميلات قد أصبحن غصة في حلوقهم فكان واحدهم يقول لنفسه: فلأذهبن إلى سوهو. وفي بالوعة سوهو الذهبية كان يتسلل إلى نوادي الستريب تيز فيدفع النقود ليشاهد الفتيات الجميلات وهن ينزعن ملابسهن قطعة قطعة. تصوروا يا إخوتي أنه يدفع النقود ليشاهد عريا كان قد أرغم على الاعتقاد فيما كان يعيش سعيدا بعريه في الغابة أنه تخلف وعار، وأن من مستلزمات التمدن أن يضع عليه الملابس ويحزم رقبته بربطة عنق. كان الاستمتاع بالعري مجانيا في الغابة أما الآن فجلالة الرجل الأبيض يقبض من رجالنا المال مقابل مشاهدة فتياته وهن يخلعن ثيابهن عائدات القهقرى من المدنية إلى البربرية. تصوروا.."

وفي حلقة أخرى يقول خطيب كهل يقف تحت لافتة إصلاحية "في البدء خلق الله الإنسان. كل ما كان يحتاج إليه موجود في الأرض، الكل شركاء. لم يكن هناك أغنياء. ولذلك لم يكن هناك فقراء. ولكن مع مضي الزمن تسللت أفعى مريشة وهمست "خذ ما يزيد على حاجتك لا بد أن يكون هناك فقراء حتى يحصل البعض على المزيد. أن يعطي الأثرياء معناه أن يؤخذ من الفقراء".

ويهدد شاب يافع تحت لافتة الفوضويين "إذا لم نضع للدولة حدا فستلتهم الدولة كل شيء".

تقاطعه امرأة تقارب الأربعين "لماذا لا تعترف أنك لا تريد الدولة كأساس. كيف يمكن أن نلقي بكل هذا التراث العظيم من النظام في سلة المهملات؟..".

يصيح الشاب "هذا الشكل من العلاقة مع التراث هو يا سيدتي من أشكال النيكروفيليا.. هل تعلمين ما هي النيكروفيليا؟ سأقول لك. النيكروفيليا هي مضاجعة الموتى".

لا يصفق أحد ولا يصفر أحد. الضجيج يصخب في حلقة أخرى ثمة يهود بريطانيون وبريطانيون عاديون يستمعون إلى صهيوني، وثمة بضعة أعراب من الخليجيين. يقول "هذه الأكداس المكدسة من جنيهات النفط. أتعلمون أين تذهب هذه الأكداس من أموال أعراب النفط؟.. إنها تصب في بلاليع المومسات وبين أقدام الراقصات.."

يهتف خليجي مقاطعا "غيور! أنت غيور!..".

"ومن الذي لا يغار!"

وهكذا تعود الجنسولوجيا لتستقطب النقار. من السياسة إلى الجنس. من الاقتصاد إلى الجنس. وقد دخلت النقار الممثلة الفضائحية ليندا لوفلاس Linda Lovelace التي اشتهرت في فيلمها "الحلق العميق".. فقد بدأ في إحدى دور السينما بلندن عرض فيلمها الجديد "ليندا لوفلاس للرئاسة..".. تحت شعار:

"Blow the trumpet، beat the drums - elect a President who really comes".

"انفخوا البوق
اقرعوا الطبول
انتخبوا رئيسة تجيء فعلا".



واللغم في هذا الشعار أو المنشور هو الجنسانية أو الجنسي - السياسي يكمن في معنى العبارة الأخيرة. فالمجيء هنا معناه الوصول إلى الذروة الجنسية وليس الوصول إلى السدة الرئاسية.

وقد علق ديريك مالكولم الناقد السينمائي لصحيفة الغارديان على هذه الفكاهة السوداء فيقول إنها تمثل ضربة مسددة لما تتمتع به الديمقراطية من احترام. فالفيلم يعلن الإعلان الفضائحي التالي "هذا الفيلم قصد به إغاظة الجميع بصرف النظر عن العرق أو اللون أو المعتقد..". وبعد لحظات يسأل أحدهم "لماذا يضعون اللحم على المذبح في حفل زفاف بولندي؟.."

ويكون الجواب "من أجل إبعاد الذباب عن العروس".

وبعيدا عن هذه الفكاهة السوداء أو قل البذاءة السوداء يلوح "التانغو الأخير في باريس" أقل صخبا. فمارلون براندو الذي يعرض فيلمه الذي تشاركه بطولته ماريا شنايدر في أبرز دار لندنية للعرض تضم عدة صالات تعرض إحداها الفيلم الفضائحي "إيمانويل"، يقوم بدور بالغ الرفاهة والغنائية. وحتى في المشاهد التي لا تخلو من فجاجة تبدو الفجاجة مبررة ضمن السياق العام. ولم تمارس الرقابة البريطانية أيّ تدخل في الفيلم. وبالطبع فإن هذا ينسجم والتطور الذي طرأ على مختلف أوجه الحياة الفنية والأدبية في بريطانيا منذ سنوات. خذ على سبيل المثال العرض المسرحي الموسيقي "أوه كلكوتا"، إنه مستمر منذ سنوات بنجاح كبير.. وقد نقل إلى مسرح "الدتشس" وهو مسرح صغير على أساس أن يستمر عرضه لسنوات أخرى. اشترك في كتابة هذا العرض عدد من أبرز كتاب المسرح والمثقفين نذكر منهم يوجين يونيسكو وجو أورتون والناقد المسرحي الشهير كينيث تينان. وقد أثار منذ عروضه الأولى نقاشات كثيرة يحسن بنا أن ننقل منها ذلك النقاش الذي جرى بين أحد المتفرجين المحافظين وبين كينيث تينان باعتبار أنه يكشف عن موقفين عقلين متباينين من مسألة الأدب والفن المكشوف أو "الجنسولوجيا السياسية":

- محافظ ذكي: المزيد من الجنس على المسرح؟ ألا يوجد ما يكفي منه الآن..؟

* كينيث تينان: يعتمد هذا على أيّ نوع من الجنس تقصد. بالنسبة إلى ذوقك أو ذوقي قد يكون هناك القدر الكافي من الجنس ثقيل الأنفاس والمثير للتعرق والرمزي أحيانا على المسرح. ولكن ماذا عن الجنس باعتباره لعبا، لهوا ليليا، تمضية للوقت في مدينة؟

- محافظ: الجنس مسألة شخصية وخاصة بكل تأكيد.

* تينان: إنه كذلك بالنسبة إلى أولئك الذين يريدونه على هذا النحو ولكنه ليس كذلك بالنسبة إلى أولئك الذين لا يريدونه على هذا النحو. دعني أشرح كيف تم إعداد "أوه كلكتا". لقد دعوت عددا من الكتاب الذين أحترمهم لكتابة أحلامهم الجنسية أو ملاحظاتهم عن الجنس كتابة درامية. لم يرغمهم أحد على الإسهام في الكتابة كما أن أحدا ليس مرغما على رؤية العرض. كل ما أرجوه هو أن النتيجة ستكون التفوق على نوادي التعري في الذكاء والفن. لماذا ينبغي أن ينفرد الكتاب الرديئون بأفضل الموضوعات؟

- محافظ: ألاحظ أنكم لم تشيروا إلى أسماء كتاب الفصول كل على حدة.. هل يعود السبب إلى أن المؤلفين يشعرون با لخجل ؟

* تينان: ليس تماما. الأمر يعود جزئيا إلى أنني لا أريدهم أن يشعروا بأن خصوصياتهم قد اقتحمت (بعض الأحلام شخصية جدا). وإنما لأنني أريد أن يحكم على العرض ككل. كنت أخشى أنني إذا ما حددت أسماء المؤلفين إزاء الفصول فإن التركيز النقدي سينصرف إلى الكتاب المعروفين على حساب الكتاب الأقل شهرة. أما الآن فأعتقد أننا قدمنا للجمهور لعبة باهرة للتخمين.

- محافظ: دعنا نعود إلى مسألة العري على المسرح. البعض يظن أنه يمكن أن يبرر. البعض الآخر لا يظن ذلك. ولكنّ الكثيرين من المعسكرين لا يعتقدون أنه عري بذيء.

* تينان: الأمر يعتمد على الكيفية التي تستخدم فيها العري. إذا ما استخدم من أجل أن يرمز إلى شيء آخر: ثورة الطلبة، الحرية الروحية... إلخ.. فإنه يأتي عندئذ تحت عنوان: العري الذي يمتلك دافعاً خلفيا هو أبعد ما يكون عن أن يكون مهيجاً أو مثيراً. لكن إذا كان الهدف إيصال المتعة الحسية فإن من المثير للدهشة إذا لم يكن العري أداة فعالة.

- محافظ: أعتقد أن العري يشجع مرض التلصص Voyeurism وخيالات جلد عميرة، وهذه فعاليات متوحدة ومعادية اجتماعيا.

* تينان: حسنا.. لا يمكننا أن نسهم جميعاً طيلة الوقت. وسيكون هناك دائما من تمثل لهم هذه الخيالات. وسيكون هناك دائماً من تمثل لهم هذه الخيالات مخارج ضرورية. وعلى أيّ حال لماذا يجب تقييد المتعة الجنسية بحدود التماس الفيزيولوجي بين شخصين في الخفاء؟ أنا لا أقترح أن تحتل الخيالات والأوهام محل الجنس العادي بيد أنها قادرة دون ريب



مؤلف «القبر المتململ» الكتاب الإيقوني

مكتبة مختصة بالغريب والعجيب والإيروطيقي

على إغنائه وإنعاشه.

– محافظ: ولكن هل هذه مهمة كتاب الدرجة الأولى؟

* تينان: ربما لا يكون التأليف من تنويعات على الجنس هو الأعظم أو الأشد مهابة من بين الموضوعات التي يمكن أن يقوم بها كتاب الدرجة الأولى. ولكن لم يقل أحد بذلك. إن عملا فنياً رئيسياً يمكن أن يؤثر تأثيراً رئيسياً على حساسيات المرء. وبالمقارنة فإن "أوه كلكوتا" هي مجرد رسالة.. رسالة دون خجل. إن استقصاء السعادة عن طريق الجنس هو موضوعنا الرئيسي. ولكن هناك نقاط قد تنير أو حتى تثير قلق الجمهور بقدر ما تبهجه. وبالمناسبة لا يسيئني البتة إذا ما اتهمنا بأننا ندغدغ الجمهور. القاموس يقول أن فعل دغدغ يعني "الكركرة" أو الإثارة المبهجة. وهذا يبدو لي أمراً مناسباً جداً أن نفعله للآخرين.

المحافظ: لقد عرَّف أحدهم البورنوغرافيا بأنها "الكتابة الجنسية التي تخفق في أن تكون أدباً" هل تدعو بهذا المعنى إلى أن تكون البورنوغرافيا على المسرح؟

تينان: أنا لا أقبل بهذا التعريف. البورنوغرافيا هي الكتابة التي تستهدف بالدرجة الأولى أن تسبب الإثارة الجنسية. ويمكن أن يتحقق ذلك بطريقة فجة أو بطريقة لطيفة. في الحالة الأولى يكون الأدب رديئاً. أما في الحالة الثانية فهو أدب جيد. من المؤكد أنني أؤيد تقديم بورنوغرافيا جيدة على المسرح.

محافظ: ولكن مادة البورنوغرافيا مقيدة بحدود. كم هناك من الطرق لممارسة الجنس؟

تينان: عدد كبير، وكما قال احدهم فإن الدود فقط يمارس الجنس بطريقة محدودة.

محافظ: إن أهم حجة تؤخذ على البورنوغرافيا هي أن أثرها محدود وقصير الأجل. يمكنك أن تقرأ "هاملت" مرات ومرات وأن تحصل من قراءتك على شيء جديد في كل مرة ولكن الأمر ليس كذلك في ما يتصل بالبورنوغرافيا التي يقصد منها أن تحقق رد فعل واحد.. رد الفعل نفسه في كل مرة.

تينان: هذه النقطة صائبة لكنني أوضحت أن البورنوغرافيا فن ثانوي وسيكون من المثير للاهتمام أن نرى إلى أي حد يمكن تطوير هذا الفن على أيدي الكتاب الجيدين. إن "أوه كلكوتا" هي خطوة في هذا الاتجاه. التجارب ستستمر. إن لدى كل منا الكثير ليتعلمه.

– محافظ: شكل غير ضروري من التربية كما أرى.

* تينان: أو نعم.. ولكنه مبهج. إنه مبهج نفس ذلك النوع من البهجة المتأتية من فندق من الدرجة الأولى. إنه مبهج إلى حد يكفي لأن يجعلنا ننسى الموت لمدة ساعة أو ساعتين.

هذا النوع من النقاش ليس نادراً إنه يعكس تطوراً كبيراً في موقف الرقابة الشعبية من موضوع الحد الفاصل بين الأدب والإباحية.

إلى أيّ حد يمكن للأدب أو الفن المسرحي أن يمضي؟ في الفصل الأول من "أوه كلكوتا" يظهر على المسرح عاملان من عمال مناجم الفحم في ويلز (إحدى مقاطعات بريطانيا). إنهما صديقان حميمان، ويشتركان في حب غوندالين الفتاة الجميلة التي تسكن في حيهما.

وبعد خلاف بين من الذي سيتزوج من الفتاة تتزوج غوندالين من أحدهما، فيقبل الآخر بالأمر الواقع، ويقرر أن يستمر على صداقة الرجل الذي فاز بالفتاة. وفي إحدى الأمسيات يتأخر الزوج عن العودة إلى البيت فيطلب إلى صديقه إخبار الزوجة بذلك. يدخل الصديق إلى البيت ويحاول إغراء الزوجة ويعرض عليها مبلغاً كبيراً من المال مقابل خلع بعض ملابسها، ثم يدفع لها مبلغاً آخر لقاء خلع المزيد،

فتتحدث الزوجة إلى نفسها في مونولوغ مفاده أنه لا خسارة في تلبية طلب الرجل ما دامت لن تفعل شيئاً. وعلى أيّ حال فهي ستسدد فاتورة الكهرباء وتشتري إبريقاً جديدا للشاي.. إلخ. وبعد أن يدفع الرجل لها أجره كله ويحصل عليها مقابل ذلك يسارع إلى التسلل خارج الدار بينما يعود الزوج وهو يسأل عما إذا كان صديقه الذي أرسل معه أجره الأسبوعي قد سلمها هذا الأجر كما طلب منه.

بهذه الفكاهة السوداء يبدأ العرض المسرحي. وهو يكتسب مع تعاقب الفصول تأثيراً تراكمياً تغلب عليه روح الدعابة التهكمية.

إلا أن اللوحات الراقصة تمنح العرض حيوية غير عادية. وإذا لم تكن "أوه كلكوتا" مسرحية بالمعنى المتعارف عليه فإنها تظل من أذكى العروض المسرحية الموسيقية التي تتجنب باستمرار الأسلوب التقليدي في التوجيه. وعلى أيّ حال فإن من مظاهر النفاق الشائعة أن العديد من المثقفين غالباً ما يعكس مواقف سلبية من المسرحية. ومع ذلك فإن هؤلاء المثقفين من زوار لندن يشكلون جزءاً لا بأس به من


فيلم «الحلق العميق»





كتاب القبر «المتململ»

الجمهور الذي جعل المسرحية تستمر في العرض طيلة السنوات الست الماضية. أما لماذا أطلق على العرض اسم "أوه كلكوتا" فإن السبب في ذلك هو عدم رغبة المؤلفين تسميته بـ"أوه مدارس". وينبغي أن يدرك المتفرج ذلك وخصوصاً وأنه يفترض أن هذه هي المرة العاشرة أو العشرين التي يحضر فيها المسرحية كما يخاطبه المساهمون فيها من الممثلين في استعراضهم العاري الذي يعلن لحظة الاختتام. ومع لحظة الاختتام يكون العرض قد أبّن المؤسسات الرئيسية في المجتمع ومنها الزواج الذي أصبح دعابة حقيقية. وقد نشرت الصحيفة الأسبوعية الشهيرة "النيوستيتسمان" رسماً كاريكاتيريا بدا فيه مشهد جماعي راقص من هذا العرض المسرحي المتخفف من الملابس دون أيّ حدود وقد طرح فيه أحد الممثلين السؤال الدراماتيكي التالي على زميلته:

هل تقبلين بي زوجاً يا حبيبتي؟

في الخمسينات كان هذا السؤال يصاغ بقدر أقل من الفكاهة السوداء. لم يكن التهكم حصيلة المفارقة بين البوح وبين الإباحية، بل كان – كما يصوغه الشاعر غريغوري كورسو – تعبيراً عن رغبة في تجنب الطقس الملكي الشعائري النفاقي الرسمي للزواج:

"هل أتزوج؟ هل أكون آدمياً
هل أذهل الفتاة الجارة
ببذلتي المحلية وقلنسوتي الفاوستسية؟
....
....
أغازلها الليل بطوله، والكواكب في السماء
عندما تقدمني على والديها
وقد قومت ظهري، ومشطت شعري أخيراً
وربطة عنقي تخنقني
هل أجلس وركبتاي متلاصقتان على مقعد هما
مقعد الاستجواب العنيف
ولا أسأل أين غرفة الحمام
ماذا أفعل إذن لأشعر كأني غير ما أنا
شاب يخال فلاش غوردون نوع صابون
آه، ما أفظع أن يجلس شاب
أمام عائلة وتفكر العائلة:
لم نره قط من قبل! ويريد ابنتنا ماري لو!
يسألان بعد الشاي والكعك البيتي ماذا تشتغل ؟
هل أقول لهما؟
هل يميلان إليّ والحالة تلك؟
يقولان حسنا تزوج، إننا نفقد ابنة
لكننا نكسب ابناً
وهل أسأل إذّاك أين غرفة الحمّام؟".

وفي الستينات كان الحب الأول هو الذي يستحق كل شيء. وكان الزواج الثاني أو الثالث هو الزواج الأفضل. كان القنطورس متمرداً يختار الشذوذ الجنسي حيناً أو حياة الجنس الجماعي حينا آخر، أو في الحالات التي يكون قد تزوج فيها زواج ربطة عنق مهندمة وثوب زفاف فاقع البياض. يعلن إعلاناً مهذباً في صحيفة محلية عن رغبة زوجين يقدران القيم الاجتماعية في ممارسة الطقس العلني لتبادل الزوجات بين زوجين من الطراز نفسه. هذه هي بعض بؤر المفارقات يقوم عليها العرض المسرحي "أوه كلكوتا" ولكن المفارقة الرئيسية التي يحتفي بها العرض هي التي تعلن عن اكتشاف الخبر السعيد التالي "الاقتصاد هو الجنس"، والخبر السعيد الآخر "الجنس هو الاقتصاد".

وهكذا يطرح العرض المسرحي مسالة الجنسولوجيا السياسية دفعة واحدة. ليس الإنسان حيوانا عاقلا. ليس إنساناً مفكراً. إنه كائن جنسي مستتر يكشف الاقتصاد كشفا مدهشاً عن قابلياته الفيزيولوجية النشيطة. أما القنطورس من الطراز الآخر، القنطورس الذي لا يحمحم في بالوعة "سوهو" الذهبية، القنطورس المتوحد الذي يدفعه حياؤه ووحدته إلى تجربة الكومبيوتر من أجل الحصول على فتاته حسب خصائص تتكشف من الاستمارة التي يقوم بملء كافة جداولها وخاناتها بمعلومات شخصية عن نفسه يقوم الكومبيوتر بمطابقتها مع معلومات شخصية مماثلة عن فتاته فإن عنفه الجنسي يكون من النوع المضمر المستتر. وإذا كان صحيحاً كما يرى كولن ولسون في كتابه "موسوعة القتل" إنه في كل دقيقة يقطعها عقربا ساعتك ترتكب جريمة قتل في مكان ما من العالم، إذ تحدث في نيويورك جريمة قتل واحدة في اليوم، وفي باريس تقترف جريمتا قتل يومياً، بينما تبدو لندن أشد امتثالاً للقانون إذ ترتكب فيها جريمة قتل واحدة كل أسبوعين، فإن من المؤكد أن هذا الكشف المحافظ لمعدل الجريمة إنما يتصل اتصالا وثيقاً بما يسمى جريمة القتل الجنسي. وقد لاحظت في زيارتي الحالية إلى لندن أن الحدائق الكبرى (الباركات) ومنها "هامستد هيث" على سبيل المجال قد أصبحت لدى حلول الظلام مسرحاً لكمائن الاغتصاب الجنسي. ولهذا فثمة من يحذّر الفتاة المهذبة دائما بأن تكون على حذر وأن تستسلم بدلا من أن تنتهي باغتصاب مصحوب بحادث خنق بجوربين من النايلون أو بسروال داخلي من قماش فاقع الألوان.

وإذا كانت هذه الصورة شديدة القتامة فإن الصورة الأقل قتامة ربما تمكن ملاحظتها في ما يسمّى "مكتب المواطن" وهو مكتب خاص بحل المشاكل الخاصة وفي طليعتها مشاكل الحب والجنس والزواج والمساكنة. وقد أطلعتني الباحثة الاجتماعية بولين بيترز بعد أن شاهدنا معاً فيلم "التانغو الأخير في باريس" الذي يمثل فيه مارلون براندو دور الهارب من ماض زوجي إلى حاضر عشقي أيروطيقي على ثلاثة نماذج من المشكلات التي تعرض على "مكتب المواطن" قالت إن جون الذي تزوّج في ظروف صعبة يكتب الآن ما يلي:

لا مانع لدي لو أننا تزوجنا بسبب كونها حاملاً. فهذا السبب وجيه لو أنه كان السبب. إنها تتناول حبوب منع الحمل، وسيكون من الحمق إنجاب طفل في غرفة واحدة. حياتنا العاطفية جيدة ولكنها لا تستحق هذا العناء لا أستطيع أن أقسم ولكن أعتقد أنها سعيدة. طموحها منزل وأولاد وآمل أن يتحقق ذلك. وهذا سيحدث لأنني لن أتركها الآن. أعلم أنني لن أفعل. لا أستطيع المجازفة بذلك. لا أستطيع عندما تكون حساسة إلى هذا الحد. ثم إنني استلطفها كما ترين!"

وقالت إن جيرمي يكتب:

"بالطبع أنا أردت الزواج منها. كان الأمر عظيما خلال السنوات الثلاث الأولى. ولم أكف آنذاك عن التفكير فيما إذا كنا سعداء فعلاً أم لم نكن. وعندما أقود السيارة أحياناً أنظر إلى صفوف المنازل التي يركب واحدها الآخر وأفكر: يا جحيم.. إن في كل منها بائساً امتصت منه زوجته كل رغبة في الصراع."

وقالت إن هنري النموذج الثالث يكتب:

لسنوات هددت أنا وإليانور كل منا بالطلاق. وتأخر التنفيذ إلى حين يكبر الأطفال. كبر الأطفال الآن، ولكني لا أستطيع أن أرى ذلك يحدث الآن لأنني لا أستطيع أن أنفق على بيتين في وقت واحد. يمكنني أن أنتقل إلى غرفة وأعتقد أنني كبير السن الآن لأفعل ذلك. وعلى أيّ حال فالطلاق معناه أن تقف على المنبر لتعترف أن حياتك كانت خراباً لفترة واحد وعشرين عاماً. هذا مذل. ولكن حتى لو أمكنني مجابهة ذلك.. أتدرين أنني لا أعتقد أن لديّ مسوّغات كافية. أن يكون المرء غير سعيد وألا يستلطف زوجته ليسا مسوغين كافيين، أليس كذلك؟

إن هذه الصورة التي تفتقر إلى الحسم تذكّر بإحدى مقالات غراهام غرين التي أرّخ فيها لسيرته الذاتية. ويخبرنا كولن ويلسون أن عنوان هذا المقال "المسدس في الدرج الجانبي"، وقد شرح فيه هذا الوضع النفسي بوضوح عظيم. وبيّن كيف كان يلعب لعبة الروليت الروسية بمسدس

يمتلكه شقيقه، وذلك بعد أن أفلح علاج التحليل النفسي في شفائه وجعله يشعر بالاهتمام تجاه الآخرين.. ولكن مع الإحساس الكامل بالسأم من الحياة.

"أعتقد أن السأم كان أعمق من الحب بكثير. وكان دائماً مظهراً من مظاهر الطفولة. وخلال سنوات لم أكن لأشعر بأيّ اهتمام جمالي، بأي شيء مرئي على الإطلاق. فعندما كنت أحدق بمنظر أكد لي الآخرون أنه جميل، لم أكن لأشعر بشيء. لقد كنت مصلوباً على خشبة السأم".

وأخذ المسدس ووضع رصاصة في طاحونته ثم سدد إلى رأسه وضغط على الزناد. وعندما هبطت مطرقة الزناد، شعر بانفراج دارة التوتر.

***

إن انفراج دارة التوتر هذا الذي كان يرجئ الحسم باستمرار في الصور الثلاث التي ألمحت إليها الباحثة الاجتماعية بولين بيترز ويمكن للمرء أن يكتشف في هذا التحليل بعض الثغرات، ولكن من الذي يدّعي أن للحقيقة وجهها الوحيد.

عندما خرجت من إحدى الحانات الصغيرة في سوهو كانت كلمات مارغا ماتزال تطن في أذني. مارغا تخلط بين العربي وبين الأعرابي.

مارغا النادلة ترى أن كل عربي أعرابي، وأن كل أعرابي ثري. وما دمت عربيا فأنت ثري. وما دمت ثرياً لا يمكن أن تسأم. ولكن ماذا عن السأمان العربي الفقير الذي يخجل من الإعلان عن سأمه قدر خجله من الإعلان عن فقره؟

الفتيات يتظاهرن بعدم الاكتراث. يقفزن من زقاق لولبي إلى زقاق لولبي آخر في بالوعة سوهو الذهبية. القنطورس يحمحم. إنه متفرج ولديه جنيّته الإلهية، معدنية التألق، مرنانة الصوت، ومسدلة الشعر. وقبل لحظات كان يقول: مارغا، النادلة الألمانية الأصل مفاخرا:

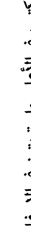
"في سوهو لا يأخذ الحب مظهراً رسمياً أو مظهراً طبياً كما في هامبورغ مثلا. أنا أعرف هامبورغ. إن مركزها الإيروطيقي أشبه بالسجن. إنه مريح جداً لكنه سجن. إنه ليس المكان الذي يريده الذكر. الذكر لا يحب الجنس المفتعل، الجنس المنظم تنظيم العيادات الطبية. مركز هامبورغ أشبه شيء بمحطة البنزين. إنه مكشوف أكثر مما ينبغي".

وعلى مقربة من سوهو لا يأخذ الاقتصاد، كالحب، مظهراً رسمياً أو مظهراً طبياً. إن أحد مراكزه الرئيسية المتعددة محلات ماركس أند سبنسر التي تدفع لإسرائيل جعالة سنوية تقدر بالملايين من الجنيهات. وقد كانت جمعيتها العمومية تجتمع في فندق الدوشيستر الشهير الذي ابتاعه العرب مؤخراً، ولكنها أعلنت أنها ستكفّ عن استعمال ردهة الفندق لهذا الغرض ما دام الفندق قد آلت ملكيته إلى العرب، ومع ذلك فالعرب هم الزبائن الدائمون المتسامحون الذين يتدافعون بالمناكب في جميع فروع محلات ماركس آند سبنسر. العرب متسامحون رغم لوائح مقاطعة إسرائيل، وقد نشرت إحدى الصحف اليومية هنا خبراً مفاده أن أحد الأثرياء اتجه إلى محل للأحذية وهو يحمل صورة إعلان يصف نوعاً من الأحذية النسائية بأنه Very sexy أي حذاء يتسم بجاذبية جنسية فائقة، وطلب شراء كل ما في المحل من هذا النوع من الأحذية. وتساءلت الصحيفة بتهكم: يريد أن يفتتح محلاً للأحذية، أم يشبع نهم نسائه النهمات؟

تزمين نص مستعاد

مرّ نصف قرن على كتابة هذا النص السيري المنزع والواصل بين الذات والموضوع. وفي هذا المستوى أقرأه الآن نموذجاً مرجعياً، باراديم، للنقد الثقافي. الكاتب في هذه الحالة، شأن المتصوف المادي، يتلاشى بوصفه أنا، ويبقى النص سرداً واقعياً لمركزية الآخر. وهذه السردية تظل قرين الشطح المادي. ليس في السردية هنا هذيان أو تخليط أو هلوسة. بل ثمة حاجة إلى قراءة مكملة، إلى تزمين. في ثمانينات القرن الماضي كان المحافظون يرددون بصمت أنه لا مبادىء ولا عقائد ولا نظريات في الاقتصاد. ولكن الثاتشرية سرعان ما حولت البعد الصامت إلى بعد صائت. اختارت مارغريت ثاتشر مُنظراً عقائدياً لحزب يكره التنظير والمنظرين اسمه ملتون فريدمان. والمفارقة الأولى التي ترتبط بهذا الاسم أنه أميركي وليس بريطانيا. أما المفارقة الثانية فتكمن في أنه العدو اللدود لأي تدخل للدولة في الاقتصاد. اخترع فريدمان الحائز على نوبل مذهب النقد أو المال الحرّ "المونيتيريزم". وفي كتابه: "حرية الاختيار" شرح للعقيدة الاقتصادية التي تعيدنا إلى مرحلة بداية الرأسمالية في الولايات المتحدة: لا وجود للدولة في أي قطاع للخدمات ولا وجود لها في أي إطار من أطر الاقتصاد. إذا انهار مرفق اقتصادي فالدولة ينبغي أن لا تساعده على البقاء. التدخل عنده معرقل للدورة الاقتصادية الطبيعية. الوجود في ظاهره وباطنه هنا صار مماثلا للاستهلاك.

ناقد من سوريا مقيم في لندن


كتب في الأعلى واستريتيز في الأسفل

أمير فخرالدين

نزيل الجبل المنسي

في ختام الأمسية التي أقامها برنامج "بينالي فاينال كَتْ" الذي فاز فيلم المخرج العراقي الشاب أحمد ياسين "جنائن مُعلّقة" بجوائزه الثلاثة، أخذني النجم الفلسطيني علي سليمان جانباً وقال لي:

- "يلّلا نكمّل السهرة!". ولكوني لست ممّن يحبّون كلَّ السهرات، سألت: سهرة مين؟ أجاب: مسابقة "أيام المخرجين في فينيسيا" لفيلم "الغريب" لأمير فخرالدين. وافقته في الحال وتوجّهنا الى مكان الحفل، إلاّ أنني غيّرتُ رأيي في منتصف الطريق واعتذرت وأبلغتُ علي سليمان بأنني سأخبره بالسبب في اليوم التالي؛ لم أكن قد شاهدت فيلم "الغريب" بعدْ، ولم تُعجبني فكرة لقاء أمير فخرالدين وبطل فيلمه، النجم الرائع أشرف برهوم، دون أن أتمكّن من الحديث معهما عن الفيلم.

كنت قد سمعت الكثير عن الفيلم من الأصدقاء والزملاء العرب والإيطاليين ومن منظمي المسابقة، لكن، أنْ تسمع عن الفيلم شيء، وأنْ تشاهده شيءٌ آخر.

جاءت مشاهدتي للفيلم لتؤكّد ما ذهب إليه الجميع، فنحن أمام عملٍ يحمل كلّ مواصفات التميّز والجودة وفرادة التغريد في سربٍ واسع ومزدحم بالطاقات السينمائية العربية، وشعرت بالارتياح لقراري بعدم الذهاب إلى الحفل، وكنت على وشْكِ لقائيَ بأمير فخرالدين وأشرف برهوم.

ووجدْتُني أنا الشاب اليافع يتناقض مرآهُ وعمره مع مقدار التأنّي والشاعرية التي برزتْ خلال ما يربو على الساعتين من العرض، وبمجرّد ما ابتدأنا الحديثَ اكتشفت لديه صفاء الفكرة، سلاسة اللغة، قدرة السرد والمعرفة العميقة بأداته الإبداعية، وبالانتماء الفخور إلى معلّميه الذين يحملون أسماء مثل الإيطالي ميكيل آنجيلو أنتونيوني، الروسي أندريه تاركوفسكي، اليوناني ثيو آنغيلوبولوس، الإيراني عباس كياروستمي، التركي نوري بيلغي جيلان وغيرهم؛ ولاحظت خلال الحوار أنّ لملامحِ أمير فخرالدين ثباتاً يُشبه الحزن، وقد أثار ذلك فضولي، إذْ لماذا يعجز هذا الشاب عن الحبور الطبيعي لتواجد فيلمه الروائي الأول في أعرق مهرجان سينمائي في العالم، وهو ما يكفي، لكي يطبع على سحنةِ حتى الأكثر كهولةً، مثلي، ابتسامةً متواصلة؛ ينبغي التذكير بأنّ أمير فخرالدين كان سعيداً للغاية لوجوده في المهرجان، لم يكن حزيناً لوجوده هناك، بل كان كذلك لأنّ حزنَهُ نتاجٌ طبيعي لذلك «الاحتلال المنسي» الذي يعيش في ظلّه، هو وأهله، منذ عقودٍ طويلة، احتلال الجولان الذي لا يتحدّث عنه أحدٌ وصار وكأنّه ليس قائماً.

لكن، ينبغي التذكير أيضاً، بأن فخرالدين لم يصنع في فيلمه بياناً أو مانيفيستو سياسياً بحتاً، بل كتب قصيدة طولها 112 دقيقة، تروي وحدة الجولانيّين وعزلتهم، عبر وحدة بطله «عدنان» وعزلته (تُرى هل اختار هذا الاسم بالصدفة؟).



الجديد: هذا أولّ فيلم يُنتج في الجولان المحتل، فعمّاذا يتحدث وما الذي يسرده؟ وما الذي يعنيه للسينما السوريّة والفلسطينيّة أيضاً؟

أمير فخرالدين: الفيلم يروي قصة شاب اسمه عدنان، وهو طالب طب متخرّج من موسكو، يمرّ بأزمةٍ وجودية لكونه لم يستجبْ لتوقعّات مجتمعه ولم يُلبِّ ما كان يترقبّه منه أهله، ووالده بالذات (يؤدّيه بصمت شبه متواصل وحضور لافت النجم الفلسطيني الكبير محمد بكري). تزداد حياته تدهوراً وانحداراً عندما تقوده الصدفة إلى لقاء شاب مصاب بطلقٍ ناري ما وراء الجدار العازل بيننا والوطن سوريا، ومُذْ تلك اللحظة، منذ أن يُقرّر إنقاذهُ، يبدأ عدنان رحلةً مليئةٍ بالمغامرة، يكتشف خلالها



لقطة من فيلم الغريب: عزلة السوري في الجولان المنسي

أبعاداً جديدة عن نفسه وعن كونه غريباً في مجتمعه.
من هذه الحالة ولد أيضاً اسم الفيلم، الذي يذهب إلى مناطق عميقة في دراسة الشخصية أكثر من الرغبة في إنتاج حكاية أو أن يتبع هيكلاً قصصيّاً معيّناً.

الجديد: لا أعرف ما إذا سبق لك وقرأت مسرحية "مهاجر بريسيان" لجورج شحادة، أم لا! هناك أيضاً ثمةَ قادمٌ مجهول إلى القرية من بعيد يقلب حياتها رأسًا على عقب، إلاّ أن الوضع هنا، في قصّتك، مختلفٌ، فالقادم ليس غريباً، كما سنكتشف، بل إنّ "عدنان" هو الغريب، المكان هو الغريب، الحالة غريبة، وكلّ شيءٍ، ممّا نرى، غريب، ماذا يعني «الغريب» بالنسبة إليك أنت الذي تعيش بعيداً عن الوطن، وآصرتك معه مؤسّسةٌ عبر ما تعيشه عبر ذكريات، وعبر ما يُروي لك من قبل ذويك؟

أمير فخرالدين: ربّما سيكون من المفيد أن أروي لك عن واقع الجولان، المجهول للكثير من الناس للأسف، نحن نسميّ هذا الوضع بـ«الاحتلال المنسي»؛ هناك نصف قرن من الحياة في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي والكيان الصهيوني، وهذا ما نعانيه يوميّاً، وتكبُرُ معاناتنا مع مرور الوقت وتتطوّر وتتغلغلُ في دواخلنا أسئلةٌ جديدة كثيرة تدفعنا إلى التفكير. وتعمّق ذلك بالتحديد عندما اندلعت الأوضاع في سوريا وانطلقت الثورة السوريّة؛ كنّا نرى المناظر الخلابة للجولان المحتل، في ذات الوقت الذي نسمع فيه ضجيج الحرب وصخبها.
في البداية كانت هناك صدمة، وابتدأ الناس بالدخول في اكتئابٍ تدريجي، وهذا ما هو طبيعي عندما تعيش الحرب عن بعد، لدينا عائلات في سوريا عزلها عنّا الجدار الشائك، لذا فإنّ سماع صوت الحرب في خلفية تلك المناظر الخلابة، كان يزيد من الاكتئاب، وقد أثّر عليّ كثيراً ودفعني إلى إنجاز هذا الفيلم.

الجديد: هناك في الفيلم مفردات كثيرة، لكنّ أربعا من هذه المفردات تطفو إلى السطح بوضوحٍ كبير: «الدخان»، دخانُ الحرب والمواقد؛ «الضباب» الذي يتحوّل في بعض الحالات إلى ما يُشبه الممثل، يتحرّك ويُبلّل الغرفة؛ «الليل بظُلمته»؛ ومن ثمّ «الصمت»، والصمتُ هنا، في فيلمك، برأيي، أكثرُ فصاحةً من الكلمات، بالذات في فيلم تندر فيه الكلمات. تبدو

الشخصيات بأسرها صامتةً، تُدقّق، تأتي بإيماءات ولحظات صمتها كلام، وإذا ما تكلّمت فهي تهمسُ. كيف جمعت هذه المفردات، وغيرَها، وكيف تمكّنت من الربط فيما بينها؟ وما هي المفردات الأخرى التي يجب أن يراها ويلمسها المشاهد من الفيلم؟

أمير فخرالدين: أشكرك لانتباهك إلى هذه التفاصيل ولذكرك لهذه العناصر كشخصيات في الفيلم، وقد جاء ذلك للتشديد على أهميّة المكان والزمان في نفس الوقت وتأثيرهما على الحالة الذهنية التي يمرّ بها البطل والشخصيات الأخرى، فعندما نتحدث عن هذا البطل، واسمه عدنان، الذي يعيش في ظلِّ أزمةٍ وجودية، فأنا أراه كبطل تراجيدي، وأراه أيضاً كبطل نوستالجي.

الجديد: بأيّ مفهوم؟

أمير فخرالدين: بمعنى أنّ النوستالجيا، غالباً ما، أو بالأحرى، هي لا تتّجه أبداً إلى المستقبل، فالنوستالجيا، لنقلْ عنها، هي بعدٌ يوتوبي، لكنّها متّجهة دائماً صوب الماضي، وهو، في هذه الحالة، شخصية نوستالجيّة. بإمكان النوستالجيا أن تكون حنيناً إلى بيتٍ كان موجوداً مرّةً، إلاّ أنّها، في الوقت ذاته، يمكن أن تكون حنيناً إلى بيت لم يسبق له الوجود، أبداً. هذه هي حالة العزلة والغربة والفقدان الأعمق التي يمكن أن يمرّ بها إنسان، وهي ذات الحالة التي يعيشها «الجولان»، بهذه المساحات وبهذه الأبعاد السياسيّة، لكن بحالة حلم، وأنا أرى شخصية عدنان في حالة نوستالجيا الحلم في وطن ساحر أو سحري، لم يسبق له أنْ عَرِفَهُ، كما لا نعرفه نحن أيضاً؛ بهذا أحببتُ تجسيد الأمل، فضمن الواقع الذي نعيش في ظلّه، ما يزال لدينا أمل بواقعٍ أو بوطن سحري.

الجديد: الأمل برز منذ اللحظات الأولى في الفيلم. أوردُ لك جملةً قالها لي مرّةً المخرج الإيطالي الراحل الكبير إيرمانّو أولمي "عندما تكون هناك عاصفةٌ مهتاجة خارج منزلي وأسمع طرقاً على الباب وأفتحه لأرى أمامي شخصاً أغرقهُ المطر العاصف.. قبل أن أسأله عن اسمه أو من أين أتى، أرمي عليه بطّانية تقيه من البرد..". أنا شاهدتُ هذه الصورة في فيلمك عندما رفض عدنان التحقيقات التي أجراها أصدقاؤه مع الجريح ليعرفوا من هو ومن أين جاء وما هي أغراضه، وأقدم على تغطيته ببطّانية، والجريح نفسه يقول لعدنان: "غطّيني! مُش عايز أموت بردان.."؛ صحيح أن كل هذا الفعل، وهذه العلاقة تأتي من إنسان، يبدو في الظاهر فاقداً للأمل، لكنّه في الواقع مليءٌ بالأمل، ويكفي أن ننظر إلى آصرته مع ابنته والرسالة التي كتبها لها، وعلاقته مع هذا الشاب الجريح وإصراره على علاجه في كلّ الأحوال ورفضه تسليمه إلى المستشفى، أي بين براثن جنود الاحتلال، فإنّ كلّ ذلك يُدلّل على مقدار الأمل الذي يمور ويتحرّك في داخله، ويظهر ذلك بجلاء في الرحلة الأخيرة التي يقوم بها، والتي توحي إلينا، بجلاء أكبر، أنّه ذهب إلى المكان الذي سيستعيد فيه كلّ الأمل، وليس مجرّد جزءٍ منه، أهي قراءةٌ صحيحة، هذه؟

> إنّ سماع صوت الحرب في خلفية تلك المناظر الخلابة، أثّر عليّ كثيراً ودفعني إلى إنجاز هذا الفيلم

أمير فخرالدين: صحيحة مئة في المئة! بالضبط، فأنا أرى الشخصية مُركّبة من عدّة انعكاسات لشخصيات في المجتمع أو للشخصيات التي أنا أحبّها وأحلم بها، هو أيضاً حالمٌ وطموح، لكنّه مقموعٌ ومحاصر؛ لاحظْ، نحن العرب نستخدم دائماً صيغة: «بَلَا أصل..!»، وتعني هذه الصيغة الكلامية أموراً كثيرة من بينها أنّ ذلك شخصٌ لا يُعتمد عليه ولا يُعتدُّ به، وأنّه نتاج بذرةٍ فاسدة وغير مثمرة، أو أنّ ثمارها ستكون مسمومةً. في الفيلم حاولت أن أُلقي الضوء على ذلك، وإعادة التأكيد بأنّنا مجتمعٌ أبوي، مجتمع يؤمن بسيادة القطيع؛ لكنّ هذه البذرة، التي يراها البعض «خربانةً» تحوي بالتأكيد ثماراً ينبغي أن نفكّر جدّياً بمنحها فرصة ومكاناً في حياتنا.

الجديد: مجتمع الكبار في الفيلم يخرج كسير العظام حقيقةً، بعض الشخصيات الطاعنة في السن تبدو، حتى أثناء كلامها، كاريكاتيريّة وغير مُقنعة على الإطلاق. وحتى الأب الذي يُصرّ على حلب بقرةٍ ما عادت حلوباً ويرفض محاولات عدنان لعلاجها، ومع ذلك فإنّ عدنان يقول له «أنا لست عدوّك".

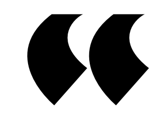
أمير فخرالدين: بالإمكان أن نُشاهد في هذا الفيلم أكثر من جيل. نحن لدينا في العالم العربي عادة وراثة الحروب، نحن نَرِثُ حروباً ونورّثُ أخرى إلى من سيأتون بعدنا، وغالباً ما نُعامل الأجيال القادمة كما عُوملنا نحن من الأجيال السابقة، لا نجد أبداً جيلاً مّا يتحمّل مسؤوليته ويحمل على عاتقه تبعات ما فعل، أنْ يُعيد محاسبة الأشياء أو أن يُحطّم خرافات كثيرة. وبالتأكيد ففي إصرار الأب وعناده في أنّ بقرته ليست مريضةً، وليس ما تعانيه من جدبٍ إلاّ نتاجاً للـ«صقعة»، محاكاة ومحاولة تأكيدٍ لخيبة آماله وللتوقّعات التي كان يترقّبها من ابنه، وهي آمالٌ وتوقّعات بنتها وجهة نظره، إنّه يُصرّ على أنّ ابنه ليس طبيباً، وهو ليس إلاّ شخصاً مُخيّباً للآمال ولا شيء أكثر من ذلك، لذا فإنّنا نرى بأنّ هناك بين عدنان وما يُحيطهُ، دائماً، بونٌ وبعدٌ شاسعين حاولت إظهارهما: إنّه البونُ بينه وبين أبيه، بونٌ بين جيلين، بين الجولان المحتل وبين الوطن الأم سوريا، وفيه أيضاً البون الذي يختاره «عدنان» نفسه بالابتعاد عن زوجته وابنته، لذا فما الذي يُمكن أن نتوقّع أن يُنتج هذا الوضع! وهذا هو ما حاولت إبرازه في الفيلم.

الجديد: أمير فخرالدين، لو قلت لك «آندريه تاركوفسكي»، فبماذا تُجيب؟

أمير فخرالدين: رائع، «غاد فاذر» العرّاب، عرّاب السينما. أنا متأثّر كثيراً ليس بتاركوفسكي لوحده، بل أيضاً بالإيراني عبّاس كياروستمي واليوناني ثيو آنغيلوبولوس والتركي نوري بيلغي جيلان وبالمايسترو الإيطالي ميكيل آنجيلو أنتونيوني؛ أهميّة هذه السينما بالنسبة إليّ هي بذات الأهميّة التي لأي فنٍ آخر، في التأثير بالفنان وإلهامه وتطوير رؤيته عن الحياة. أنا شخصيّاً أنظر إلى ذلك التأثّر كمهمّةٍ تُفضي بي إلى الانفتاح على آفاق وحضارات مختلفة وتُساعدني أيضاً على فهم طبيعة الإنسان.



> نحن نَرِثُ حروباً ونورّثُ أخرى إلى من سيأتون بعدنا، وغالباً ما نُعامل الأجيال القادمة كما عُوملنا نحن



ما أخذته، في هذا الفيلم، من هؤلاء المعلّمين الذين ذكرتهم، لم يكن عبر الصورة فحسب، بل أيضاً كيفية بلوغ ناصية الاهتمام والعناية بالنتيجة وليس في السبب لوحده؛ كيف أُعامل، أو أحاول معاملة النتيجة وليس السبب.

أغلب الأفلام التي نشاهدها اليوم من السينما التجارية تُعنى بالسبب وتحاول أخذه لتُركّب فوقه موجة من «المواقف المسبقة» ولا تُقدّم، في خاتمة المطاف إلاّ «موقفاً مُسبقاً» آخر، أُسِّسَ على السبب الذي اعتمدته في قراءة الحالة.

ما أخذته من المخرجين الكبار، أو من تأثّري بالسينما الروسيّة أو الإيرانية، هو الفهم العميق لمعالجة للنتيجة سينمائياً، وهنا أعني بالنتيجة «الشخصية»، أي دراسة تلك الشخصية من خلال استخدام الوسيط السينمائي والعلاقة الجدليّة القائمة ما بين الصوت والصورة.

الجديد: بالإضافة إلى هذه المدارس والقامات العالية في السينما، ثمةَ في عملك حضور كبير للفن التشكيلي، بالذات في تكوين الصورة التشكيليّة، لديك في الفيلم مشاهد تبدو وكأنّها لوحة مرسومة، فاللقطة التي نرى فيها «عدنان» جالساً إلى الطاولة وهو يشرب وأمامه شمعة متّقدة، تبدو لوحةً، واللقطة التي تدخل عليه خلالها ابنته وهو يُلقم النار في الموقد بقطع الخشب، وتجلس إلى جواره، ثم تضع رأسها على كتفه، هي لوحةٌ أخرى، يبدو فيها كلّ شيء وكأنّنا أمام لوحة واقعية مئة في المئة، وهناك تكوينات كثيرة تبدو مستفيدة من رسوم عصر النهضة، فكم استفدت من الفن التشكيلي بشكلٍ عام، لرسم صورتك؟

أمير فخرالدين: بالتأكيد أنا متأثر بالفن التشكيلي وبعصر النهضة، وفي نهاية المطاف فإنّ تطوّر الفن على مدار العصور هَدَفَ دائماً إلى خدمة الحالة الإنسانيّة، وكان توجّهي يستند على إمكانية تأطير هذا الفيلم بسلسلة من البورتريهات، أي أنْ تكون كل لقطة عبارة عن بورتريه

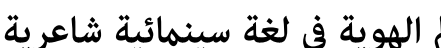
لحالة معيّنة، تخدم السرد. كان ذلك هو المحرّك الأساسي الذي دفعني إلى اختيار هذه اللغة، لأنّها لغة تحترم المكان والزمان والشخصية الموضوعة في هذا الإطار، وهذا ما أنتج ما تحدّثت عنه أنت، أي الإحساس بأنّك تشعر وكأنّك تُشاهد لوحةً، أردتُ أن يُعطي الإيقاع الصوري مساحة الرؤية هذه وألاّ تُفرض على المشاهد بالقطع المفاجئ.

الجديد: الآن أنت في فينيسا، وفي برنامج مهم هو «أيام المخرجين في فينيسيا»، وهو برنامجٌ مهم كبرنامج «نصف شهر المخرجين في كان»، فماذا يعني بالنسبة إليك الحضور هنا بفيلمك الروائي الأول، وهو الأول الُمنتَجُ في الجولان المحتل... وما هي انشغالاتك المقبلة، بالتأكيد تختمر في ذهنك عشرات الأفكار، لكن ما هي الفكرة الأولى التي ستشتغل عليها بعد بلوغ إحداثيّة هذا الفيلم نهايتها؟

أمير فخرالدين: بالتأكيد، أنا سعيدٌ للغاية بتواجد الفيلم في هذا البرنامج وفي مهرجان فينيسيا، إنّه حدثٌ مهم في حياتي وفي بداية عملي. أنا سعيد وأشعر بأنّ هذا المكان هو المكان المناسب لهذا الفيلم، ومهمٌ جداً ما نراه من فعلِ التبادل الثقافي الذي يحدث في المهرجانات، وأعتبر نفسي محظوظاً بوجود هذه المهرجانات التي تُشكّل عملياً جسراً يُوصل ما بين الحضارات وتوفّر المنصّة التي تُتيح لك مشاهدة ثقافات وأفلاماً مختلفة وتطّلع على تجارب مبدعيها.

هذا الفيلم هو جزء من ثلاثية، وقد انتهيت من كتابة الجزء الثاني منه وسنبدأ بتصويره العام المقبل. في هذا الفيلم تحدّثنا عن «الغريب» في مجتمعه، أمّا في الجزء الثاني فسنتحدّث عن «الغريب» ما بين غرباء آخرين، وسيتحدث عن لاجئ سوري يعيش في مدينة ألمانية.

أجرى الحوار في فينيسيا: عرفان رشيد


أم الهوية في لغة سينمائية شاعرية



محطة دوستويفسكي الصغيرة

عبدالعزيز غرمول

القصة في الواقع بدأت ذات يوم من أواخر فبراير، حيث سماء الجزائر ذات النزوات المتقلبة تجعلك مترددا كل صباح في اختيار ملابس مناسبة، وأما أن تحمل مطرية فسيكون ذلك مضحكا إنْ سطعت الشمس، تلك الشمس الباهرة التي يقال بأن فبراير يستلفها من أيام الصيف.

كان الرجل يقف على محطة مترو حي البدر، يرتدي معطفا ثقيلا، ويعتكز على مطريته المعقوفة كالعصا. فكرت وهي تراه ينظر إليها خلسة، أنه كئيب كأولئك المحالين على التقاعد المبكر، ثم غطست بين صفحات الكتاب الذي تطالعه، متجنبة عينيه اللتين تختلسان النظر إليها بين الحين والآخر. وفكّر هو أن هذه الفتاة قادمة من كوكب آخر، فهي الوحيدة التي تفتح كتابا في زمن يفضل الجزائريون التحديق في بعضهم أو التحديق في الفراغ.

لم تكن المحطة متميزة في الحقيقة، كانت أشبه بسقيفة فارغة، ليس فيها ما يُرى. كان الناس يتقاطعون، ولكنهم نادرا ما يلتقون فيها. نادرا ما تسمع إحداهن تقول للأخرى: بونجور... أو يمد آخر يده مصافحا أحد المعارف بحرارة. الكل في مثل هذه الصباحات واجمون وكأنهم لم يناموا جيدا أو ربما استيقظوا من كابوس مريع!

لأول مرة أحست أن أحدهم يسترق النظر إليها باهتمام. طيلة سنة كاملة لم يرها أحد، لم ينتبه أحد لوجودها في هذه المحطة سوى الكتاب الذي يملأ فراغ حياتها وبرودتها.

تذكر هو تلك السنوات الثماني من الوحدة والفراغ التي قضاها في هذه المدينة. لم يستطع أن يعقد صحبة واحدة، ناهيك عن صحبة امرأة في حياة واقعية ضئيلة جدا مثل حياته. رفع رأسه ونظر إليها، بادلته نظرة خجولة ووقفت حين سمعت ضجيج عربات المترو.

توقف المترو، وانفتحت الأبواب الآلية، وغاص كلاهما في الزحام.

وكان يمكن لهذه القصة العادية التي تحدث آلاف المرات يوميا، أن تنتهي هنا.

لكن المستقبل له الكلمة العليا في الحاضر.

***

يخرج الرجل من بيته أبكر قليلا. هذا الصباح اهتم بحلاقة لحيته، واختار ملابسه بعناية دون اهتمام بنزوات الطقس. وضع في البداية عطرا سريا وراء أذنيه، ثم ما لبث أن رش نصف الزجاجة على وجهه وملابسه وحتى بقايا شعر رأسه، رغم أنه يتجمل بقبعة عالية على طريقة الأوروبيين. دندن أغنية عاطفية دافئة وخرج.

وقف على المحطة في زاوية بعيدة ينتظر.

خرجت الفتاة من بيتها أبكر قليلا. أخذت حماما سريعا، ووقفت حائرة أمام خزانة ملابسها. قلبت الفساتين والسراويل، وأنواع الصدارات والسترات، وأخيرا انحازت للذوق الكلاسيكي الذي يفضله كبار السن عادة. روب أبيض طويل موشى بحاشية مزهرة وردية وصفراء، ولبست فوقه هوت أبيض عادي، وألقت خمارا خفيفا على رأسها أخرجت من تحته خصلة من شعرها وبعثرتها على جبينها دون اهتمام. كانت قد نسيت نزوات فبراير وهي تدور معجبة بنفسها أمام المرآة.

أخذت مكانا على كرسي المحطة، وفتحت الكتاب، وراحت تنتظر.

لاحظ من بعيد أناقتها اللافتة للنظر.

وقالت في نفسها لا شك أنه يشعر بالبرد في هذه البذلة الجميلة الخفيفة.

تبادلا نظرات خجولة، ثم نظر إلى ساعته ونظرت إلى ساعتها، وأزيز فرامل المترو تثير هدوء الصباح.

توقفت عربات المترو، وفتحت أبوابها الآلية، وتدفق موج المنتظرين إلى بطنها. انغلقت الأبواب، وغادر المترو المحطة.

كان يمكن للقصة أن تنتهي هنا.

لولا أن القدر له هو أيضا كلمة في واقع الإنسان.

ستار نعمة

***

حين غادر الجميع، التقت عينان سرعان ما تجنبتا بعضهما البعض. هو حدق في سقف المحطة المعدني، وهي تسترت بصفحات الكتاب. كان كلاهما يحس بالوجود الطاغي للآخر، لكن كلاهما يتلافى النظر خجلا جهة الآخر.

بعد دقائق قليلة بدأ أناس آخرون يصلون المحطة. بعضهم وجوه أليفة تلتقي كل صباح تقريبا. أحس كلاهما بقليل من الحرية في اختلاس نظرات جهة الآخر.

هذه المرة فكر الرجل أنه من الأفضل أن يقترب أكثر كي يركب معها في نفس العربة.

وفكرت الفتاة من جهتها في حيلة تجعلها أقرب إليه في نفس العربة.

حين انفتحت الأبواب، سارع كلاهما للدخول من نفس الباب. وجدت الفتاة مقعدا فارغا فجلست، وتمركز هو قبالتها واقفا. أحست بتيار ساخن يسري في جسدها وهي تشعر بمراقبته الخفية لها. وتلافى هو النظر إليها مباشرة فنظر إلى الكتاب بين يديها، قرأ عنوان الكتاب "الليالي البيض" وتحته قصة للكاتب الروسي الشهير دوستويفسكي. ابتسم قلبه لهذه المصادفة الجميلة. كان في سنها ربما حين قرأ تلك القصة. لم يعد يتذكر منها الكثير لكنّ أجواءها الرومانسية لا تزال عذبة في خياله. لم يحفظ منها على ظهر قلب سوى بيت إيفان نورغينيف التي يفتتح بها الكاتب روايته "... أم خُلق لأن يكون بجوار قلبك ولو للحظة واحدة"!.

توقف المترو في المحطة الرابعة فنزل الرجل. دق قلبها بسرعة وهي تلاحظ أنه توقف وظل ينظر إليها من خلال النافذة.

أحدثت العجلات أزيزا عاليا وهي تنطلق مسرعة باتجاه النفق المظلم ربما لتتجنب هذا المنظر العاطفي.

رحل هو. ورحلت هي.

وكان يمكن للقصة أن تنتهي هنا. لكن الألفة لها حضور جميل في قلب الإنسان.

***

قضى الرجل ليلة بيضاء مستمدة فعلا من أرق الليالي البيض، لولا أنه وحيد في بيته، على عكس بطل الرواية المتسكع على الأرصفة وشواطئ النهر مع صديقة قلبه. تقلب على جمر الخواطر غير المعقولة. فكر في كتابة رسالة طويلة مستمدة من أسلوب دوستويفسكي الحزين والدافئ. فكر في البحث عن نفس الكتاب لعله لا يزال محفوظا في صناديق كتبه القديمة، يأخذه معه صباحا، ويجلس بجانبها، يطالعان القصة نفسها في الصفحة نفسها. هكذا سيتحدثان. قال الرجل بحماس ـ دون كلام يجلب انتباه الناس الذين يحدقون في الفراغ. ثم انتبه إلى نفسه متسائلا عن هذه الحرقة التي لم يشعر بها أبدا من قبل. ماذا يحدث له؟

وتقلبت الفتاة في تلك الليلة على جمر الانتظار. كانت تتمنى لو أنها تملك قدرة خارقة على إزاحة ستار الليل كي تجد نفسها في الصباح على المحطة. فكرت بجنون أكثر في هذا الليل الذي لا يملك عجلات المترو السريعة كي يغادر على عجل. تساءلت عشرات المرات عما يحدث لها. كانت تفكر فيه حتى خفية عن نفسها. لا، هي فقط أرقة، تقول، ربما من تأثير "الليالي البيض" التي تخبئ وجهها بين صفحاته هذه الأيام. لكنها تداور نفسها، وتراه في وقفته تلك وهو ينظر إليها خلسة، فيلفحها لهيب يحمرّ له وجهها. فكرت أن تنسخ فقرات جميلة من الكتاب وتدسها سرا في جيب معطفه. فكرت بشجاعة أكثر أن تبتسم له.

نام كلاهما نوما مضطربا. وربما كلاهما رأى الآخر في أحلامه. وكلاهما نهض متأخرا. فقز من سريره يلعن خموله. شربا القهوة وهما يتصارعان مع ملابسهما، ووصل كلاهما إلى المحطة في الوقت نفسه تقريبا. وأحس كلاهما بفرحة سرية وهو يرى الآخر. هذه المرة كانا أقرب إلى بعضهما في عربة المترو. رأى اتساع عينيها اللوزيتين. واشتمت هي لذة عطره الرجالي. نزلا هذه المرة في المحطة نفسها. غير أنه استدار يمينا جهة البريد المركزي حيث يعمل حارس أمن، وذهبت هي إلى عملها في بيزيريا قريبة.

وكان يمكن للقصة أن تنتهي هنا. لكن الشوق له كلمة أيضا في حياة الإنسان.

***

بشّر كلاهما نفسه أنه سيرى الآخر غدا. وانتظر كلاهما ذلك الغد بفارغ الصبر. ونسي كلاهما أن الغد هو نهاية الأسبوع حيث لا يذهب أيّ منهما إلى عمله.

يعرف الرجل أنه نافد الصبر. صدره يضيق من الانتظار، وقدرته على حمل الأثقال ضعيفة رغم أنه رياضي قديم. ماذا يفعل طيلة يومين دون رؤيتها، دون اختلاس نظرة إلى وجهها الجميل الحزين، وشعرها الأسود الناعم، وأصابعها الصغيرة البيضاء كقطع السكر. تلك الأصابع التي تمنى لو أنه هو الكتاب الذي تلمس صفحاته.

دار في الكثير من الشوارع الخلفية للجزائر العاصمة، وعرف كم هي كئيبة وموحشة وغير مرحابة. دخل أسواقا لم يعتدها، وزار صالات عروض غير مهتم بما تعرض، وجلس على شرفات مقاه لم يتذوق طعم قهوتها، وتمنى لو أنه يملك هذه المعجزة: طي الوقت بين يديه كي يرمي أيام نهاية الأسبوع في سلة المهملات!

تعرف المرأة أنها عجول. تسترق السمع على قلبها الذي يخفق عاليا بين أضلعها. حاولت كامرأة أن تقوم بالسخرة المعتادة تحايلا على مرور الوقت. نظفت المواعين مرات عديدة. غسلت الأثواب المرمية في الحمام. مسحت الجدران والنوافذ. قضت بعض الوقت في المطبخ. حاولت الاستمتاع ببعض الموسيقى والمسلسلات التلفزيونية... لكن الشمس لا تزال عالقة بكبد السماء. تمنت لو كانت القوانين في هذا البلد تسمح بالعمل لمن يشاء خلال عطلة نهاية الأسبوع. تمنت لو أن لها القدرة على كسر كل ساعات العالم كي لا تعيق بعقاربها مرور الوقت.

انفردت بخيالها قليلا وهي تستعيد صوره بمعطفه الرمادي الطويل، والمطرية التي يعتكزها، والقبعة الأنيقة التي تضفي عليه مهابة، ثم عينيه الحادتين كعيني نسر، وحاجبيه الكثيْن المقرونيْن.

تنهدت: يا له من رجل!

كان الوقت بالنسبة إليهما مقيدا بسلاسل سليمان، حتى أن أحدهما فكر أن الساعات في بيته متوقفة فأدار ساعة الحائط في الصالون مرتين. واقتطع الآخر بعض الأوراق من الرزنامة المعلقة على الجدار كي لا يرى اسم أيام نهاية الأسبوع.

وأخيرا في صبيحة يوم بداية الأسبوع، سارع كلاهما للوقوف بجانب الآخر. وقررت أن تبتسم له، وقرر أن يبوح لها بعواطفه الملتهبة. أحست أنه يحاول ملامسة يدها. نظرت حولها بقلق. انفتحت الأبواب الآلية لعربات المترو وسبقته كي تأخذ له مكانا بجانبها. لكن الأبواب انغلقت وظل هو واقفا على الرصيف.

أحست بقلبها يفيض من حنجرتها. غضبت. تبللت رموشها الطويلة بالدموع. تساءلت: لم يفعل بي هذا؟ وأخيرا أقنعت نفسها كأي امرأة عجول بأنه ينتظر أخرى!

وكان يمكن للقصة أن تنتهي هنا. غير أن الحب له لغة أخرى غير لغات البشر.

***

في ذلك المساء وقف أمام المرآة متأملا ابتسامتها التي أضاءت حياته. تذكر تفاصيلها الطرية كزهرة حقول وهي تتبرعم فجأة على أرضه القاحلة. طيلة الأربعين عاما التي عاشها، لم يتشرف بابتسامة تضيء الليل الذي كان يعيش فيه، من جندي مسرّح من القوات العسكرية، إلى عون أمن في مبنى البريد المركزي. كان فخورا بنياشينه، لكنه فخر دون أي بطولات تذكر. أحس بعمره كله يتجمع بين عينيه، كئيبا وبلا أفراح مضى ذلك العمر، تنهد عميقا. ولكن... ها هي شمس تشرق في سمائه أخيرا.

تردد قليلا. ليس من العدل أن يستغل شبابها، هو الذي يعتبر أن مستقبله وراءه. لن يفتح لها باب الأمل ويجرجرها معه في تراب حياته الصغيرة، سينساها ويقضي ما بقي له من العمر نادما. هو على كل حال ليس له ـ كما فكر ـ ما يعتذر عليه.

في ذلك المساء أحست بصداع يعتصر شرايين دماغها. شربت بعض الأدوية، وآوت إلى غرفتها باكرا. كانت تفكر فيه بشدة وغضب. أوجعها كثيرا تردده، وربما خيانته، وقررت أن تعاقبه كما يجب على المرأة. كانت العقوبة بسيطة وأليمة: ستحكي لصديقتها حكاية ذلك الرجل الجبان! تذكرت تلك العبارة القوية في كتاب الليالي البيض "أنا لا أحسن الصمت حين يتكلم قلبي داخلي". فتحت حقيبتها لتخرج الهاتف، ولاحظت ورقة مطوية في جيبها الخارجي. فتحتها بأصابع مرتعشة، وقرأت "لا يسعني إلا أن أجيء هنا غدا. أنا حالم. حياتي الواقعية ضئيلة جدا، حتى أنني أعتبر لحظات مثل هذه، مثل الآن، نادرة الوقوع (...) سأحلم بك طوال الليل، طوال الأسبوع، طوال العام، وسأجيء غدا إلى هنا بالتأكيد، سأجيء إلى هنا بالذات، إلى هذا المكان، في هذه الساعة بالذات، وسأكون سعيدا وأنا أتذكر ما حدث بالأمس".

تأملت الكلمات بذهول، وتذكرت هذه الفقرة من الرواية التي كانت تريد أن تنسخها وتدسها في جيب معطفه.

فجأة زالت كل أوجاعها، ونهضت من السرير تتمطى. قررت أن تحتفظ بقصة حبها لها وحدها. هي على كل حال ناضجة وقادرة على اتخاذ قراراتها بنفسها، وغدا ستتحدث معه، وتصارحه بأنها تعمل نادلة بسيطة في محل لبيع البيتزا، تخرجت من معهد الأدب الذي ينتج بطالين ذوي حساسية شعرية غير مفيدة، تحب القراءة، والسياحة، والأغاني العاطفية، تريد أن تتزوج ويكون لها رجل طيب، وسرب من الأطفال، ومائدة عامرة بالأكل اللذيذ.

***

جاء هو إلى ذلك الغد كالعادة، وجاءت هي. وقف هو في المكان نفسه. وجلست هي تقرأ روايتها كالعادة. اختلسا نظرات لبعضهما، وهربا بعيونهما كل إلى جهته.

توقفت عربات المترو، وفتحت أبوابها الآلية، سبقها بخطوة في الدخول ليأخذ لها مقعدا بجانبه.

كاتب من الجزائر



ملف

أجنحة إيكاروس أصوات القصيدة

10 شعراء 29 قصيدة

هواء الليل وذاكرة البحر
فاضل السلطاني

أكتب كل ما تريد أن تنساه
عبدالله الرّيامي

قاسياً كان الربيعُ
عاشور الطويبي

ما زلتُ أقفز بين الغرف
عائشة بلحاج

حارس الغيب
زكي الصدير

دمٌ على هيئةِ زَفَرات
مؤمن سمير

الليلُ في شوارعِ المدينةْ
عبدالله سرمد الجميل

ثلاث قصائد
آرام

شمسٌ تضيء وجه الذئب
بهاء إيعالي

هضمت الوحي وقلتهُ كاملاً
علي المازمي

هواء الليل وذاكرة البحر

قصائد

فاضل السلطاني

إنه اليومُ..

إنه اليومُ..
يوم جميل،
نسيم خفيف،
بشر خفيفون مثلُ النسيم
يتكاثرون سريعا
كالعصافير فوق الرصيف،
ويمضون سريعا.
حمائمُ تهبطُ.. تلقي رسائلها وتطيرُ
حيث ينتظر اللهُ ما ترسلُ الأرضُ..
كلّ شيء جميل.
القطارات تمضي سريعا،
وتعود سريعا،
المحطاتُ مفتوحةٌ،
الرصيفُ كبيرٌ كما الأرض،
والسماء
تتلوّن مثل المصابيحِ فوق الشوارع..
إنه اليومُ..
يومٌ جميل
لموتكَ فوق الرصيف.

في كورفو لم أر البحرَ

كان هواء قديم
يهبّ على الأرضِ..
فوق المياهِ الزجاجِ..
وبعد قليلِ
ستأتي الطائراتُ
ستهبطُ فوق المياه الزجاج،
ستجيء الجيوشُ،
أنجمُ الجنرالات
ستلمعُ فوق المياه الزجاج
وبعد قليلِ
يثقبون الجدارَ القديم
سيكون مماتي هنا،
أنا السائحُ العابرُ،
سأكون
صخرةً في الجدار القديم.


Chahrazed Fekih

ما الذي قادني إلى كورفو سوى البحرِ؟
لكنني لا أرى البحرَ..
لا سفائن تبحرُ ثم تعودُ
ولا طيرَ أعرفهُ..
ما رأيت أخيلَ ولا سيفهُ،
لم أر السهمَ ينفذُ في الكعبِ..

ما الذي قادني إلى كورفو
سوى أخيلَ؟ أين مضى؟
لغابٍ يطل على أفريقيا؟
ربما ما يزال هنا،
ولكنني لا أراهُ،
ربما صار أنحل مني،

وأشحبَ من قطرةٍ
في المياه الزجاج.
تهبط الطائراتُ،
تجيء الجيوشُ،
أنجم الجنرالاتِ
تلمعُ فوق المياه الزجاج
وبعد قليلٍ أكون
صخرةً في الجدار القديم.

• تقع جزيرة كورفو في البحر الأيوني، وهي موطن الكثير من الأساطير والملاحم اليونانية القديمة. سكنها الفينيقيون والكورنثيون. واستولى عليها الأليريون والرومان والبيزنطيون. وفي العصر الحديث، احتلها الإيطاليون، والروس، والإنجليز. ويوجد في الجزيرة قصر أخيل، الذي أمرت ببنائه إمبراطورة النمسا إليزابيث عام 1891.

بقعة ضوء

أتصيد هذا المساء
بقعةً من الضوءِ عند الزوايا.
أراها تُضيء،
وتخفتُ حينا،
وتضيءُ..
فأتبعها إلى ضفة النهرِ،
حيث تنامُ العصافيرُ متعبةً،
إلى ساحل البحرِ،
حيثُ تختزنُ السفائنُ ذاكرة البحرِ،
حيث الفناراتُ تومضُ فوق المياهِ.
أراها على الماءِ تسبحُ..
قد تتمددُ فوق السواحلْ،
قد تمسّ ردائي،
فأضيء
.. وأصحبها إلى البيتِ،
أوقفها على الرفِّ،
أخزنها في القواريرِ،
في غرفة النومِ،
حيث المرايا تعتّمُ منذ الصباح.
ثمّ نهبط فوق الحديقة..
نام على العشبِ بعض وقتِ
ثمّ نصعدُ حيث يجيء المطر..
ونهبطُ .. طيرينِ أبيضينِ
فوق مدائنَ لا يعرف الطيرُ فيها سماء.

أحلام فرناندو بيسوا المجنونة

(بعد قراءة يومياته)

قد تكون
بقعةً من الضوءِ تبرقُ في الليلِ
حين ينام الجميعُ
وحقلاً صغيراً على النهرِ
كان يوماً ضريحَ الإله.
الشوارعُ تزهرُ.. والليلُ يبرق تحتكَ،
يصعد غرفتكَ المغلقة.
كنت أرقب غرفتك المغلقة
- افتح النافذة
حتى تراني-
بشرٌ كثير يدبّ على الأرصفة،
ألا ترى؟
بشرٌ كثيرٌ.
أنت ترقبُ... قد يصعد النور نحوكَ،
ثم ينسلّ، يفترش الأرصفة.
بشر كثيرٌ على الأرصفة
فما عدتُ أعرف أين ضريح الإلهِ..
وأين أنتَ.. وأين أنا؟

اختفاء فرناندو بيسوا

الهواء من الفجرِ يصفرّ،
صوتٌ خفيف،
الحديقةُ تكتئب،
وطيرٌ غريبٌ يحطّ على العشبِ.
أرقبه من النافذة..
قد يطلّ،
قد يراني.
ضبابٌ كثيفٌ يغيمُ
ثم يهبط فوق الحديقة.
سوف يحدث شيء!
يحدث الآن شيء!
وأنا أرقبُ..
نظّارتاه ترتفعان
عيناه تلتمعانِ
يثبّتُ معطفهُ على الكتفينِ
وتحت الذراعِ اليسارِ
كتابٌ خفيف.
يا لَبياض القميصِ بوردته!
وأزراره الزرقِ..
الله! كم كان يبدو أنيقا!
سيخرج بعد قليلٍ لموعده،
أو لمكتبه،
سوف يبدأ خطوتهُ
قد يراني أراقبه
قد يقول: وداعاً...أراك مساء.
وقد أتبعهُ طوال النهارِ
وشطراً من الليلِ
حين ينقسمُ
ولكنني لا أرى البابَ يفتحُ...
أين مضى؟

هواء

هواء حزين يهبّ على غرفتي،
هواء غريبُ.
النوافذ مغلقةٌ
فمن أين يأتي الهواء الحزينُ؟
الهواء الغريبُ؟
كأن فم الله ينفثه في فمي
كأن السماء،
كأن البراري،
كأن الجبال،
كأن البحار
تنفسُ في رئتي.
هواء حزين
هواء غريب
يتماوج في غرفتي
كما الماءِ،
يصعدُ للصدرِ.. يهدأُ
يصعدُ

نصعدُ للسقفِ
ثمّ نغيبُ معاً..
في السكون.

لا أحد يموت اليوم...

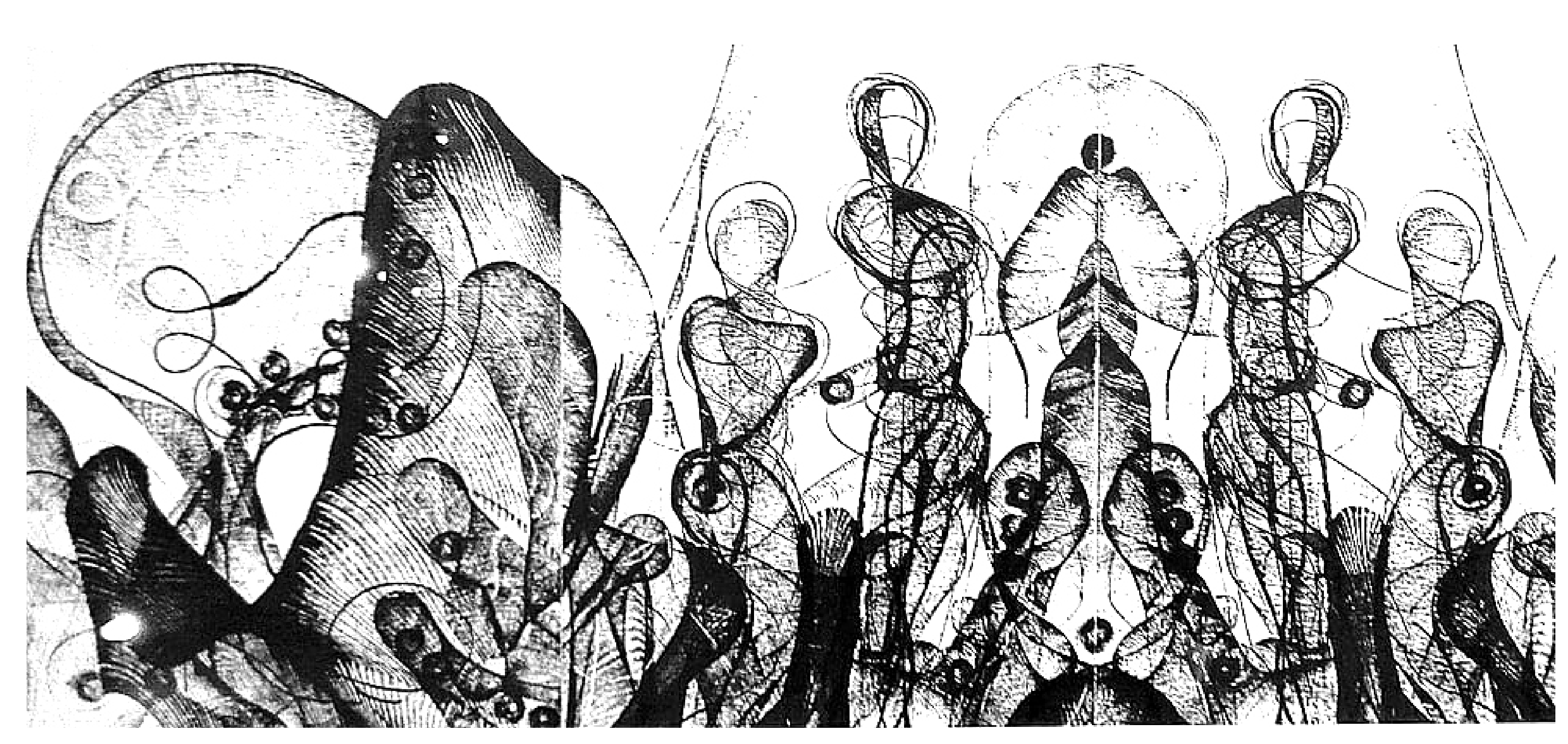
(إلى أحمد مهنا)

لا أنت ولا أنا.
وحدهم الحمقى يموتون اليوم.
لا، ليس اليوم.
ليكن غدا.
نهارٌ واحدٌ
سيكون كثيراً لحياة.
في الحديقة ينتظر الطير،
منذ الفجرِ رشاش الماء،
النافورة 'تنتظرُ،
ينتظر الزهرُ
يدك الملوءة بالدمِ لتسمّده
رماد السيكارةِ ينتظرُ
أن تسقطه فوق التراب.
سيأتي الثعلبُ بعد قليل،
سينام على العشبِ،
والشمسُ فوق الحديقة
تملأ عينيهِ
فتشعانِ بضوءِ تعرفهُ
كم كان يحدق فيك!
لا، ليس اليوم.
ستخرج مشحوناً بالشمس
وعلى رأسك تلك القبعة التي تعرفها الطرقات،
والمشردون، وبائعو النبيذ.
ستجلس فوق المصاطب
ترقب العابرين
يحثّون الخطى نحو الموت.
ليس بينهم، أنتَ... ولا أنا
ليسَ اليوم!
ستعود إلى البيت
ويراك المساء سعيدا
ممتلأً بالكتاب،
مغتنياً بك،
زاهداً بك!
...ثم اذهب وديعا،
وأنت نائمٌ،
إلى ذلك الليل الطيب.*

*لا تذهب وديعا في ذلك الليل الطيب (ديلان توماس).

وأنا أرقبّ من نافذتي

وأنا أرقبُ من نافذتي
تجمّع هذا الصباح
في الحديقة
شيءٌ من الشمسِ
بعضٌ من الظلِ،
قطرةٌ من مطر...
هكذا يبتدأ الكونُ.
بعد قليلٍ ستنمو شجرة
نصفها شمسٌ،
نصفها ظلٌّ،
سيغمر المطرُ الساقية
سيأتي الطيرُ أزواجا
يلعبُ في الماءِ
ستنبتُ شجرةٌ أخرى
سيحطّ حمامُ
يلتقط حبّة َمن الشمسِ،
حبّة من الظلِ
ستراقصُ الجنادب
فوق الجدارِ القديم
اثنين اثنينِ
وتأتي الثعالبُ تحفر في العشبِ...
هكذا يبتدأ الكونُ
وأنا من نافذتي
أرقبُ لعبته الكبرى.
......
يشحب شيءٌ من الشمس،
ينسحب ُبعضُ الظلِ،
تصعد قطراتٌ الماء إلى السماء...
أغلقُ نافذتي
على جثةٍ هائلةٍ تنامُ في سريري.


Chahrazed Fekih

شاعر من العراق

أكتب كل ما تريد أن تنساه

سبع قصائد

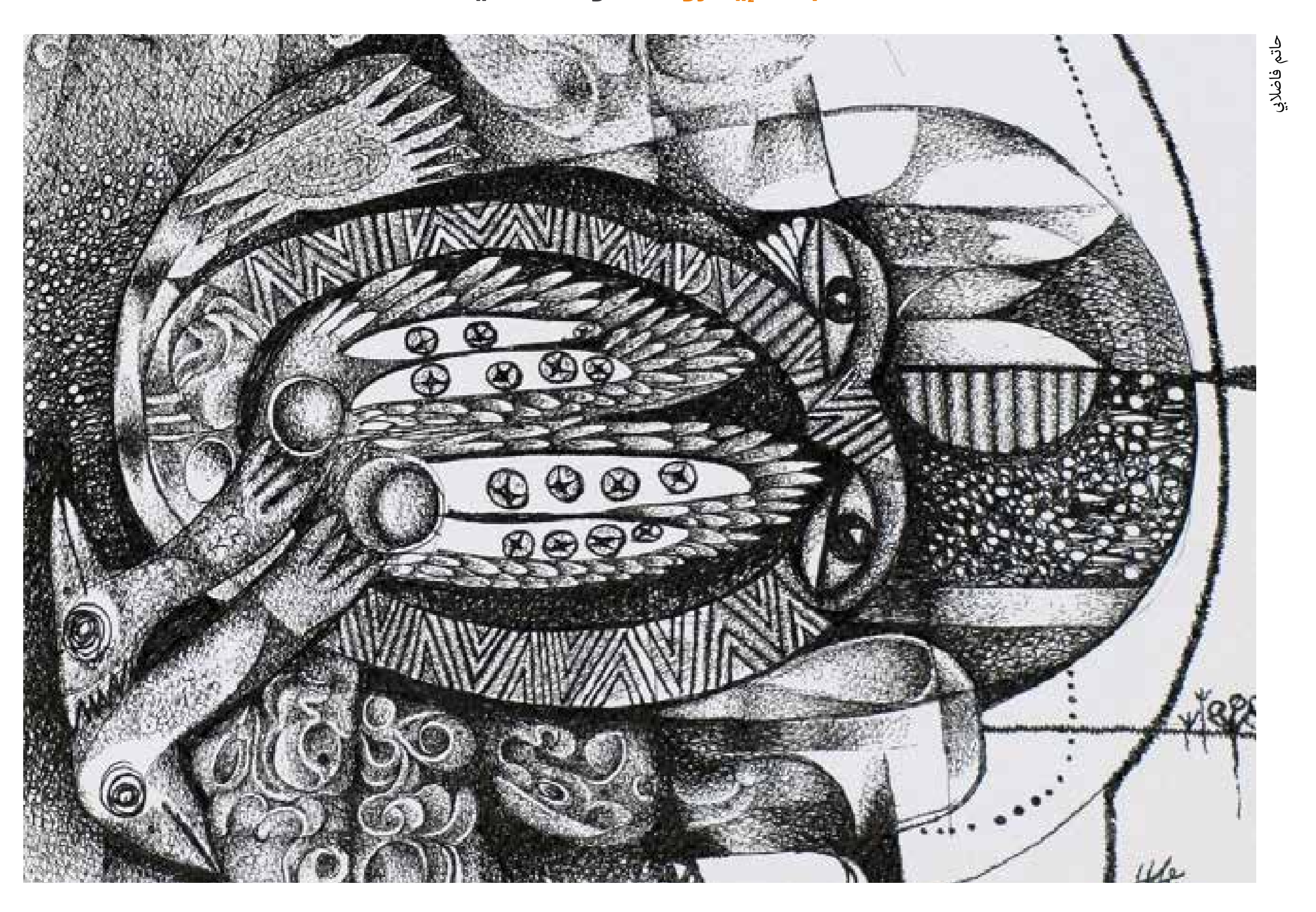
عبدالله الرّيامي

بِلَا أَخْلَاق

لَا أَسأَلُ
أَنَا السُّؤَال
لَا أُحِبُّ
لَا أَكْرَهُ
لَيْس لَدَيّ أَخْلَاق
وَأَنَا مُمِيتٌ
أَعِيش إِلَى الأَبَد
لَكِنَّنِي لستُ خالداً
أَعِيش إِلَى الأَبَد
وَأَنْتَ لَا يُمْكِنُك ذَلِك
لَدَيْكَ أَخْلَاق.

بُطْءٌ

ببطء
تعلمتُ أن إشعال شمعة
هو رؤية واحد آخر يحترق
ببطء
أتعلم كيف يكون البِنَاءُ على الرمالِ
كيف ينجو من زلزال
أتعلم أنني لست بَنّاءً
لم تكن هناك زلازل
ولم أبني يوما على الرمال
ببطء
أتعلم كيف تبدو إعادة البناء
أجرّبها بالتكرار
تظهر لي شقوق وتصدعات
لن تتماسك كلها بالغراء
وفراغات
تحتاج إلى قِطع نَحَتُّهَا بأزاميلي
ثم فقدتها
عندها تعلمت
أن لا أُرَجّح حَقّاً على آخر
أحتاج إلى شخص مكسور
أجد فيه قطع غيار مناسبة
وحلولا لمشكلات الغش في مواد البناء
ببطء
أتعلم أنني أضعتُ كل الثواني



حاتم فاضلاي

التي عِشْتُ أَحْسِبُهَا
وببطء أتعلم ما يفعله التّكْرَار
عشت لا أَحْسِب
كيف أتعلم ببطء.

يداً بيد

الحب إِبَرة الوقت
غُرَز بلا ثقوب
لم أكتب من قبل
عن يدين متشابكتين
قلبين متجاورين
وأربع سيقان تُؤرّخ الهواء
على شاطئ
عادة أكتبُ
عن المنازل المهجورة
عن الأطفال المتخلّى عنهم
عن قطرات ماء وحبيبات رمل
تصنع المحيط
عن دقائقَ قليلةٍ مجرورة
ممنوعة من الصرف
في عصر مُتجبّر
ينحني له الأزل
لا تجعلينني أكتبُ عنكِ
إما أن ينتهي بك الأمر في كلماتي
بين المنازل المهجورة
والأطفال المتخلى عنهم
أو على شاطئ
متجاورين
تملئين بأصابعك
فجوات ما بين أصابعي.

أعطني الوقت لأتنفس
نحن لا ننضج بالتساوي
إن كنت لا تفهم ما أقول
أعدني إلى الرفّ مرة أخرى
أُفَضِّلُ جمعَ الغبار
والانتظار.

النعيم

لا شيء أجوف من قلم
وأكأب من حبر
لا شيء أفرغ من ورق
وأبطل من دماغ
عندما تغادرُ البياضَ
كما أتيتَ
بلا شيء
في مراهقتي
والجسد أمة
لم أعرفها كلها بعد
سكنتُ قلعة
مليئة بالأشباح والمؤذنين
كانت لي جارة كالنعيم
وكل ما احتجته للنعيم
قلم وثلاثة دفاتر
ثم ثلاثين يوماً
لوصف أنصاف قبلات
في ثلاث دقائق.

كلمات كلمات

ملابس ثقيلة
نتجرد منها
قطعة قطعة
ونقف عراة
في فهمنا المخطئ
نخجل من أي شيء نرتديه
نغطي الحرج بأيدينا
حتى لو كانت كلمات حب
الكلمات ملابس ثقيلة
نرتديها لنخفي ما نريد
وليس هناك ما يكفي منها
لإسكات الصراخ المتصاعد من مسامنا
عندما نتحادث
الكلمات قرد بلا ملابس
يلطم خديه
والكتابة تسترنا
إقرأ
تلتف كل جملة لتحضنك
وبين كلمة وأخرى
مسافة كلها شوق لتقبلك
الكتابة تذكرنا

قصيدة على رفّ الشاعر

لا أحد يريدُ
أن يُترك على الرف طويلا
إنني ناضجة الآن مع قوام غني
يمكنك وصفي
بقليل من الفواكه
مع تلميح من التوابل
من فضلك لا تتركني مغبرّة على رفّ
أطلقني

بالحب القليل المتبقي في الدنيا.

مطر التجارب

أكتب كما لو كان لديك ما تقوله
أكتب كل يوم
كأنك تهتم ولا تفعل
تأتي ولا
كأن السماء لم تكن زرقاء
وكل يوم رأساً على عقب
كما في اليوم التالي
أكتب بالألوان
ثم اكتب بالأبيضَ والأسود
أكتب لي
في الضباب
كأنك مطارد من ذئاب وضباع
أكتب قصيدة مزاجية
رأساً على عقب
أكتب في طائرة ورقية
طيّرها
اذهب إلى حيث تأخذك
أكتب طائرة شراعية
اركبها
واكتب وأنت تسقط منها
أكتب كأنك مشغول في مسيرة احتجاج
أو أعمال شغب
أكتب لأولئك الذين لا يسمعونك
لأولئك الذين ليس لديهم كلمات
أكتب في أحلامك لتحرير الواقع
أكتب بتعقيد لتحرير البساطة

أكتب كل ما تريد أن تنساه
ولا تتوقف عند هذا الحد
أكتب لأن لديك ما تقوله
الأحياء الذين مروا
من يروي قصصهم
أكتب حتى لا يتبقى فيك شيء من الكتابة
حتى تلامس العدم
أكتب العالم في حياة جديدة
أكتب مطر التجارب
حتى لا تجف الأرض
واكتب اعتذارات ورسائل حب
لكل الأوقات التي تقول فيها آسف
ولا تتوقف عند هذا الحد
أكتب لإن لديك ما تقوله
لا تكتب عندما تشعر أنك بخير
لا تكتب عندما تفقد شخصاً
لا تكتب انتصاراً لكبريائك
أو في حب الوطن
لا تكتب قصائد مشهورة يحفظها الشعب
لا تكتب قصائد لإحلال السلام في العالم
لا تكتب قصائد لتغيير هذا العالم
أكتب لإنقاذ حياتك
ولا تتوقف عند هذا الحد
أكتب
ليقرأك سكان الكواكب الأخرى
عندما لا يبقى على الأرض كتاب
أكتب كل شيء
عش كل شيء.

شاعر من عمان



قاسياً كان الربيعُ، في هذي القفار القاحلة

عاشور الطويبي

(طريقك يقف عندك، فلا تقم لأحدٍ ولا لكتاب، ولا توقد
قنديلاً في خلوة
لن يصل الضوء ضجيع القبر، طريقك يقف عندك.
هي طيرةٌ في أنفسكم، وهي شعيرةٌ لنا.
جدارٌ بيننا وبينكم، لا تركبوه ولا نركبه، لا تثقبوه ولا نثقبه)
(ابن تيمّة، بتصرف)
وقتكَ لا يتّسع لغير القتل.
لكلّ حرفٍ نوره وعتمته. لكلّ مفتاح ثلمتهُ وقفلٌ يتقلّبُ فيه.
لا وقت لك لتلتفت وراءك، فما خلفك مفضوحٌ.
هل امتلكتَ بيْداءك بعدْ؟!
اقتلْ! اقتلْ!
**
امتلأتْ الأرضُ بنواحٍ ثقيلٍ، نزل من السماء دمٌ غزيرٌ.
الموتى على ظهور الخيل، الموتى تحملهم العيرُ إلى وادي
النسيان.
الفيافي خؤونةٌ، حصباؤها باردةٌ موحشةٌ.
عطشٌ مُرٌّ ثقيلٌ، عطشٌ يسلّ القلوبَ من الصدور.
من تخلّف ماتَ. مَنْ تقدّم ماتَ. الموتى غابةُ أغنيات.
الأرضُ التي أرتوتْ بالدم خرساءُ. الأرضُ التي اغتربتْ عَلِقتْ
في حلوق الطيرْ.
الأشجارُ لا تعطي ظهورَها للريح لأنّ خاطراً عن البحر يلوحُ
من بعيدْ!
السماءُ حُجرةُ أوهامٍ كبيرة.
شمسٌ لا تشبه شمسهم، تقطّعتْ بين ليلين طويلين، كما
تَقطعُ يدٌ غريبةٌ سُرّةَ وليدْ.
للقاتل نهارٌ وللقتيل نهارٌ، لماذا إذن كلُّ الكلام، ميتٌ
وموحشٌ وغريبٌ؟
**
على سيْفِ بحرٍ، على رمْلٍ عالٍ، سحالي، خنافس سوداء
وملوّنة، عبقُ صباحٍ، لمعانُ ندىً،
يمشي بينهما، يتصبّب عَرقُ جبينه، يراه دماً ويشمّه دماً.
الموتُ كالمطر، يهطلُ ويهمي وينهمرُ.
قاسياً كان الربيعُ، في هذي القفار القاحلة.
أخذوا جرحاهم وقتلاهم معهم.
النسورُ الجائعةُ التي تحوّم، تنقرُ عيونهم وجنوبهم،
دمٌ غزيرٌ يسيل على رملٍ لا يشبع أبداً.
**
أُخْرُجْ

Chahrazed Fekih



امضِ حتى تُلاقي كثبانًا عليها بومٌ وشميطٌ وأغربةٌ موحشةٌ.

**

وادٍ تركض فيه خيلٌ، عيونها عمياء، وصهيلُها قفارٌ مالحةٌ.
وادٍ يسيل فيه الماء رقراقاً، كعطش لا يبرح مكانه.
تُؤنسُ وحدتك بوادٍ آخرهُ بحرٌ، على ضفّتيه
دُورٌ وحكايا تتسلّلُ مع الراحلين بين أخفاف الإبل.
كم من مغارةٍ لا يصلها ذو جناح؟
كم من مغارةٍ هي سريرُ ريحٍ؟
كم من مغارةٍ سقفُها سماءٌ قديمةٌ؟
كم من امرأة تأكل دم يديها، تعوي كذئبةٍ جائعة؟
كم من حاجٍ لم يرَ آخرَ الطريق؟

**

في هذه القفار، في هذه الثنايا المجروحة بالظمأ
عيناه لا تريان سوى، ناقة سائبة أو فريسة، أو قتيل.
الصباح معتمٌ ، كأنه خرج من شمسٍ أخرى، بلا ذراعين
ولسانه لسانُ أفعى.

**

قالت:
الليل مفتاح غيب، يرانا، يسمعنا، ينتظرنا في عطفة طريق
أو على وسادة.
لكلّ امرئ ليلُه ورؤاه، لكلّ امرئ لغتُه المشتهاة.
قالت:
من الجبل تسقطُ صخرةٌ هائلة
من الجبل تسقط الهموم، تدخلُ البيوت بيتًا بيتًا.
لم تكن تعلم أن الخراب مستلقٍ على قمّة جبل!
على لسانه لغتُه الجديدة، وفي يده سيوفٌ تقطرُ بالدماء.
سيدخلُ ورجالُه عليكم، موتٌ يحاصركم في الشوارع والأزقة.
ستعطشون ولا ماء
ستجوعون ولا طعام
ستموتون ولا قبر
ستفرّون ولا راحلة
ستستغيثون ولا مجير.
رجلٌ يعرف كيف يقرأ
ما يقولُه التراب
ما يلوّح به الحجر
ما يفشلُ في إخفائه الشجر.

**

صاروا يرون قتلاهم وأسراهم في منامهم
صار القتلُ غيلةً درجةَ قربى وعلامةَ محبّة
سيوفٌ تصلُ إلى سقف الدار تقطرُ بالدم.
ساكنو السماوات مشغولون بعدّ القتلة والقتلى
بوضع الغنائم في صحائف لا يسقطُ منها شيء
لم يُطفأ لهم قنديلٌ ولم تُغمض لهم عين.

**

بيت شِعر يجيرهم من جوع، أو من قَطع عنقٍ وسبي.
هم لا يحلمون بشيء. لا شيء لديهم، الغربان أعقل منهم.
العيرُ تحمل أحزانهم في البوادي والكثبان
فَركَ البعرةَ في يده، عرفها، أليفةٌ كاسمه!

**

لمئات السنين تسري الحكاية مسرى الماء في الشجر
عمّنْ قتلَ منْ، عن الراحلين إلى الجنّة، والراحلين إلى سقرْ
عن الأخ قَتلَ أخاه، عن الابن قَتلَ أباه، عن الأب قَتلَ ابنه
جميعهم جذرٌ واحدٌ، غارقٌ في البداوة، غارقٌ في التوحّش
جذرٌ يُسقى من دمائهم، ليل نهار.

**

امرأة نزيعةٌ لم تدر أن يداً ستتسلّلُ، تُخلّلُ درعها بشوكة من ورائها وهي تنظر لحليّ الصائغ.
حين بانت عورتها، بانت عورةُ قومها، تعرّى الدمُ في ساحة السوق، تدحرجت رؤوسٌ على ظلّ سيفٍ، لم يتوقف القتّل في ذكرانهم، ولا السبي في نسوانهم، اللاتي تقسّمن بين الرجال.

**

الطمع له سيقان تنزل من الجبل
الطمع أبوابه تفتح على مقبرة.
جاسوسٌ لكلّ وقتٍ، جاسوسٌ لكلّ حالٍ وأمرٍ، لا تعلمه.
قد يكون في ثيابك. قد يكون ناضح شعيرك. قد يكون عسسًا على عسكرك.
قد يكون أنت سيّد القوم!

**

رجلٌ أعمى، يده تقبضُ على تراب.
سماؤه غبار شكّ.
كلٌّ واحدٍ يحسب أنّه إلى إلهه أقرب!
كأنّ الهواء سدّ، وسهامي ريش غربان
فلا السدّ سقط، ولا السهام تضرّجت بالدم!
ما حاجة النساء للدفوف ومديح القتلى؟!
الموت على إيقاع الدفوف موت عظيم.

**

كلّما أطلّت من فتحة بين خشبة الباب وبين تنهيدة مبلّلة
رأت بين يديه قطاف كرمة وهي التي تشتهي حبّة عنب.
لا تسأليه ما شأنه بحديدة
لا تسأليه عن لمعة الضوء على الحائط
هو في خلوة حبسٍ ويداه مغلولتان.
لا جدوى من غلقِ بابٍ أو عسسٍ يتنصّت!
بيوتٌ تهفوا لطارق ليلٍ أو جائعٍ بردان
القتيلُ الذي سيكون، على سريره أبيض كقطنة.
كلٌّ يريدُ أن يغمسَ يدَه في دمه، ويدخلَ بها الجنّة
مَن زاحم على قتله أعشى. كانت رائحة الدمِ عينَه.
قال عرفتُه ، كان وجهه كالقمر
سمعتُ بأذنيّ هاتين، خشّة السيف في بطنه المملوءة خمرًا.
من عادة القاتل الهرب
من عادة القاتل أن يكون له ألف عين
من عادة القاتل أن لا يسير في وسط الشارع
من عادة القاتل الهرب.
امتلأ المكان بأصوات تزعق خائفة
قاتلٌ أو قتلةٌ يهربون
انهضوا أيّها الموتى النائمون
ليلُهُم عدوّكم
أشعلوا سعف النخيل علّكم ترونهم يهربون
يجرون خائفين، لا ينظرون وراءهم
ظلالهم الطويلة تلحق بهم
حتى جعلوا النهر غطاء.
ما جاء أحدٌ يسأل عن طعام
ما جاء أحدٌ يسأل عن غَرفة ماء.
يومٌ
لا ملائكة فيه
لا رجال بيض
لا خيل بلق.
سماء فارغةٌ ضيّقةٌ، وحسب!

شاعر من ليبيا



ما زلتُ أقفز بين الغرف

عائشة بلحاج

للشّاعرة رائحةُ نهر
يجري في الغابةِ
حاملًا أيّامها اليابسة.
للمرأةِ رائحةُ الموتِ
الذي يأتي قبل الأوان
ويحملُ ركّابًا إضافيّين
في عودته.
ما نفعُ الكلماتِ للطيور
ما نفعُ سنوات
أرضعتني فيها الحياة
حليبها المرّ
كريحٍ تنقلُ أشلاء الشّجر؟
ثمة طرقٌ كثيرة نحكي بها
كيف وُلدنا في أمكنةٍ
لا تحبّ النّساء.
ثمة وجوهٌ عديدة للموتِ،
حلقٌ تسدّه غصّة
أو شربُ الكثيرِ
من الحزن والألم والضّحكِ
والبكاء والماء والهواء،
والرّجاء المزمنُ
في أن تغدو الكلمات حيّة
لتجد طُرقًا كثيرة لترحل
وطريقةً واحدة لتُكتب.

****

بلا كللٍ
درّبتُ يدي
لتكتُبَ هذه القصّة
ذرعتُ بها الشّوارع والأزقّة
لاكمتُ بها الجدران والأبوابَ
ودفعتها من النّوافذ
لتسقُط وتعود
صاعدةً الأدراج بسُرعة.
لأجلها تعلّمتُ الكتابةَ
مثل الذي قُذف في البحر
ليُجيد السّباحة.
بيأس الغرقى
يحرّك ساعديه وساقيهِ
طالما لم يقل له أحدٌ
إنّ التّلويح قاتلُه
وإنّ الماء يمكن أن يحمله
فيجرّبهما معًا
"التّجربة معيار الحقيقة".
أدخلتني أمّي المطبخ بيد مشغولة بالأسئلة

Chahrazed Fekih



من أين أفصلُ جنوعَ الدّجاج؟
كم من الزّيت أحتاج لتغطِس البطاطس؟
ما من أحدٍ ليُجيب،
بينما الأفواه الجائعة كثيرة.
لم يعلّمني أحدٌ كيف أُغطّس آلامي في الورقة
ولا أغرق،
أو كيف أمنع الكلماتِ
من أن تحمل قلبي في انهمارها.
لم يعلمني أحد
كيف أنزع فتيل الذّكرياتِ
وألقيها على الورقِ
مثل وحوشٍ
تزحف داخلي
بدأبِ منشارٍ
تقاوم يدي العارية.
لا أعرف كيف أقود الشّعر
الذي أتنفّس
لنَعود إلى الوراءِ من حيث مرّت الحياة
أو أحمِّلهُ همّ مجيئي
من مدينةٍ صغيرة
في مكان ناءٍ
يلفُّ الجبال سبعَ مرّاتٍ
جبلًا
جبلًا
على هذه الجبال
علّمتني أمّي لغةً لا تُكتب،
لغة النّساء والحبّ والرّغبة والحلمِ
والاشتهاءِ والرّكضِ في الجبال والسّهول،
وتسريح الشُّعور عند سَطح بئرٍ

تُردّد الرّيح بين جدرانه
صدى الأغاني القديمة.
أنا المنحدرةُ من سلسلةٍ طويلة من نساء لم يُهَدهَدنَ
وصَدى الهدهدة كان يُسمع بوضوح في طُرقهنّ.
لا وقت لأحد ليُهدهد أحدًا
ثمّة نساءٌ يركضن لأيّام كثيرةٍ
وما من حضنٍ يأوين إليه.
كانت الجدّةُ تلتقط البنات الآتيات من رحمِ أمي، مثلما
تتلقّفُ مواليد القطط.
"صبرًا جميلًا"، يقول جدّي.. "سيأتيك الله بالولد مرّات
أخرى".
كان هناك طفلان أصغر منّي، والآخرون كانوا أكبر، فلم
أنعم بحصتي من الأحضان والقُبل.
بصمت، كنت أتفرّجُ على الذين وضعوني في علبة النّساء:
"وُلدتِ لتكوني زوجة طيّبة".
أبٌ يحرمني من المدرسة، أمٌّ تدفعني إلى المطبخ: "لا، بدّ
للمرأة أن تتعلّم الخياطة، أن ترقّع جوارب الزّوج والأولاد".
لا عتبات ولا أبواب
وعمري آنئذ، عشرة أعوام.
لا أملكُ غير روحٍ واحدةٍ
مُدّ يدكَ
انتشِلها
لينزلق قلبي إلى الحياة.
آه،
عشرةُ جروحٍ، ومتُّ.
متُّ مثلما يموت سائر النّاس. يُغمضون أعينهم ويلتقطون
آخر أنفاسِهم.
يدخلون عالم العَتمة من دون احتجاج، ويدور شريط
حياتهم أمام أعينهم.

تخيفهم للمرّة الأخيرة الأشياء الضّائعة.
مثلهم رأيتُ ندوبًا تمرُّ ببطء مثل توليف سيّءٍ لفيلمٍ
أبطَأَ المخرج المَشاهِد فيه تاركًا اللّحظاتِ تمرُّ.
نفدَ البُكاء ولم تنفدِ الحسرات. حملتُ نفسي وهربتُ بحثًا
عن أفقٍ وصدرٍ واسع، ويد تكسر العلبة.
تركتُ الجدران المدهونَة بالغَضبِ
تركتُ رماد عينَي أبي المطفأتين
تركتُ كلّ شيء كأنّني ذاهبة إلى عالم آخر.
أشيائي هنا لا تعني أحدًا هناك.
توقّعتُ بيتًا آخر، أو ما يشبه البيت،
لكن، ماذا في الشّوارع غير الذّئاب والكلاب والقطط والقمامة؟
في الصّباح التّالي،
طرقتُ الباب
بخزيٍ جنديٍّ
قلبه لم تَعجنه المعارك.
في المطبخ وضعتُ سكّينًا على بطني لأواجه أمّي:
"لا يسألني أحدٌ أين كنتُ".
كنت أعرف أنّهم سيرفعون الجُدران،
وأنّني لن أنجو.
وئيدة مرّت الخمس سنواتٍ التي تلت
في سجنٍ واسع
بجدران صمّاءَ
وغرف فارغة
أضيءُ مصابيحَها
أتنقّل فيها من عامٍ إلى آخرَ
بين ازدحام المدن وسكينة الجبال وسحر الجزر الخفيّةِ
أصعدُ إلى الغرفة في الطّابق الثّاني، وأعيشُ حياة الرّهبان
أنزل إلى الطّابق تحت الأرضي المتّسِع أمامي
وأرقص في حلبة حياة أخرى.

الغرف فارغة للآخرين، ومُمتلئة بالأحلام لأيّامي.
حيواتٌ كثيرة عشتُها خلف الجدران
"أليسًا" دون أرنب أو جورب.
خططت طرقًا سرّيّة أخفيتُها في جيوب الفساتين
سافرت مع الرّجل الوحيد الذي أحببت،
بعد أن صنعته وسمّيته مثل صنمٍ قرشيٍّ
ومنحته حياة وقصصًا وحبًّا
دحرجت السّلالم تُجاهه.
هل يقدر على حملِ اسمه وصفاته من حُلمٍ إلى آخر؟
هل أتغيّر، بين حُلمين،
كهاربة من العدالة، تُغيّر وجوهها وأسماءها وألوانها
وتاريخها وأحزانها؟
أكثر من امرأةٍ واحدة أنا أمام المرآةِ
وفي الغرف، هل كنتُ أنا نفسي؟
في التّاسعة عشرة هربتُ، بطرق أقلّ مأسوية.
حدَث الأمر ببساطة رغم أن ملِكًا حَكم أربعين عاما توفّي قبل
الموعد بشهر واحد،
إلّا أنّ الضّحية ذهبت إلى المذبح بقلبٍ ميّت، ولم يكن من
إشارة أكبر في يد الكون.
مات الملك هباءً،
ثم متُّ ثانيةً.
متُّ تمامًا
مثلما يموت أيٌّ كان.
وجلست على قبري:
اقفزي من النّافذة إذا كان الله قد منحكِ الضّوء
اركضي
ولا تلتفتي إلى الوراء.
هكذا بدأت أركض في الشوارع التي خبّأتُها في جيوبي.
ولم أصل بعد..



****

الآن، كلّ ما أقوله
يمكن أن يغيّر الواقع
ولن يتغيّر ما فيه
أبدًا
بعيدًا عن اللّواتي
حاولن أن يخترعنَ طرقًا خفيّة
وأبوابًا تُفتح بقبّعاتٍ، وأنفاقًا هوائية يقفزن فيها ويختفين..
أنزلقُ
من حياةٍ إلى أخرى
ولا أعيش إلّا مرّةً واحدة.
مثل ساحرات
صدّقن أنّ التّعاويذ تجلب الحبيب
وتُبعد الأعداء
وما من أجنحة على أكتافهنّ
أو عيون خلف رؤوسهنّ
ولا مكانس تطير
أحتملُ الأمل.
ليست لهن الحياةُ السّابقة على المجيء
وبدلًا من نحتِ الطّرق والعربات
يتفرّغن لفكّ مزاليج الأبواب والنّوافذِ
وتتسلّق عيونهنّ الجدرانَ
نحو السّموات الشّاسعة للاحتمالات.
مثلهنّ عرفتُ طريقي
قبل أن آتي
وما زلتُ أهجرُ رطوبة الجدران
لأجل مباهجِ العراء
وأقفز بين الغرف.

شاعرة من المغرب

Chahrazed Fekih

حارس الغيب

زكي الصدير

1

مسكينٌ أيّها الموت،

لستَ سوى حارسٍ صغيرٍ للغيبِ الهائل،

لن يروّض خيولَك أحدٌ،

لن يشحذ مناجلَك ابنٌ ضالٌ،

لن يتذكّر صريرَ أسنانِكَ سوى الأحياءِ المقهورين.

أنتَ، حيثُ أنتَ، على عتبةِ النهايةِ،

لصٌ تسرقُ المعتلينَ،

تفتّش عن القيامةِ في أنفاسِ الليّل،

تتمنّى لو أنك تسألهم "ماذا فعلوا؟".

مسكينٌ، أيها الموت..

لا ذنبَ لكَ سوى أنك - مثلَنا - جئتَ موتاً بالصدفة،

لم يختبرْك أو يخبّرْك أحدٌ قبلَ أن يدسّك في خاصرةِ الكون،

وجدناك، فحملناك في قلوبِنا،

مثلَ لقيطٍ في شارعٍ معتمٍ آخرَ اللّيل،

كنّا لكَ بيتاً،

كنتَ لنا المنفى،

ثمّ كانَ قَدَرُكَ أن تغدرَ بنا.

2

الذي كنتُ أرغبُ في قولِه:

السوقُ السوداءُ ما زالتْ تدّخرُ حناجِرَنا،

سراً، نوزّع السُّكّرَ على رصيفِ القتلى،

نباغتُ الدَّركَ بعشبٍ جديدٍ كلّما أيقنوا أن واحاتِنا غطّاها الملح،

نعيشُ نكايةً بهم.

3

إيّاك أن تذعنَ..

استغاثةُ اللّيلِ مكرٌ مقيمٌ في الطريق،

فخٌ لا يجيدُ سواه.

نحن المغدورين بالشفقة نمعنُ في المغفرةِ،

ننسى الشّمس.

4

أنا مدينٌ جداً..

إلى غصنٍ صغيرٍ على الشجرة،

مدينٌ جداً..



حاتم فاضلاني

إلى قطةٍ صغيرةٍ ضائعةٍ بينَ فروتِها الشيرازيةِ وطفولتِها هنا،

مدينٌ..

إلى جدّتي التي لقّمتني خرافاتِ المدينةِ، حكاياتِ الجن،

إلى خليجٍ حبسني عن مناورةِ الصحراء،

إلى غاباتِ النخيلِ التي ملأتْ جسدي بالملح.

5

أنا البدوي الذي لا يجيد نصبَ فخاخ الحَضَرات،

ابن البحر الذي لا يتقن ملاحقة النجعة في مواسم المطر،

كلانا منذور للسماء،

كلانا يسكن في الريح.

شاعر من السعودية

دمٌ على هيئةِ زَفَرات

ثلاث قصائد

مؤمن سمير

بلا أجنحة

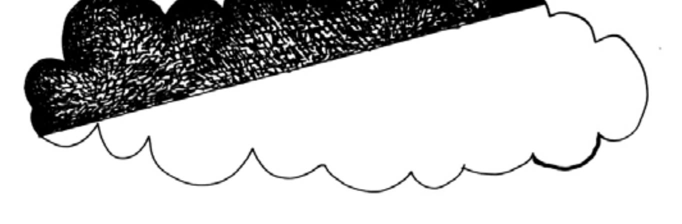
لأنها على الدوام ظمآنةٌ مثلي، أجمعُ
علب الألوان الفارغة..
أنظفها من الأبيض والأسود
ثم أخفيها في صندوقي..
المربعات الطرية التي يخْفُتُ وَهَجُها
كلما ارتعَشَت
مثلي
وكلما وقعت على رأسها نظرةٌ بلا صوت
أو سقط جوارها أطفالٌ بلا أجنحة
أو صادفت دباً أعمى، يخاف كل ليلةٍ
أن يحلمَ بالضوء.

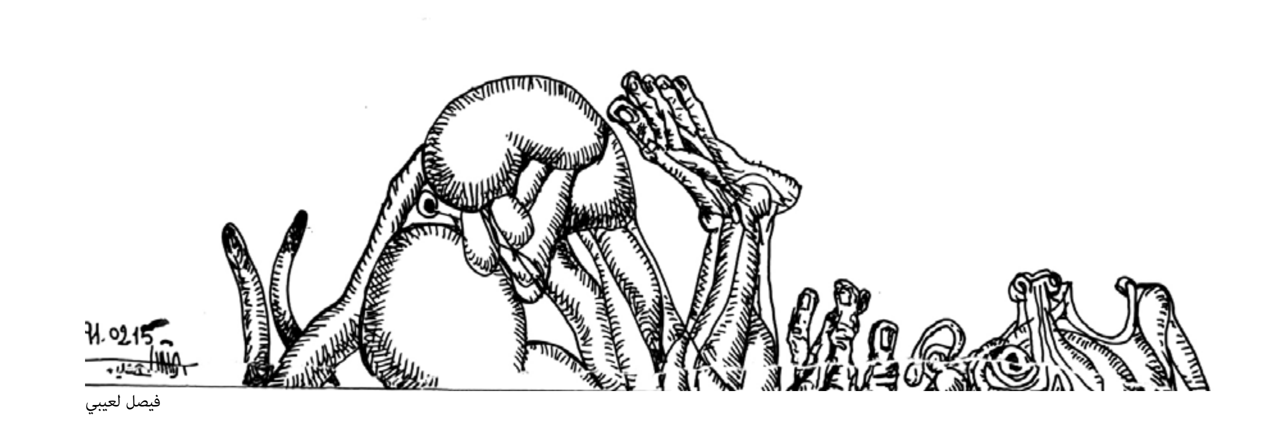
ألعاب القسوة

لا أحب رجلاً يترك في كفه عقرباً صغيراً
ويضحكُ في عين الكاميرا
لا أحبُّ بنتاً تمسك بقلبها في كفها
لا أحبُّ نقطة مطر تنزل في كفي وتكبر وتحلمُ
أن تكون سَيْلاً..
لا أحب المصافحة المرتعشة ولا عناق الأصابع
لا أحب النقر على المنضدة ولا اقتناص ظلال
الحيوانات على الزجاج..
أحبُّ كَفِّي لما تنام سنين في جيبي
أوفي الحكايات والذكرى.. خصوصاً
في اللحمِ
حتى يصوب القتلةُ على جسدي وهو أليفٌ
طازجٌ
بلا حركاتٍ استعراضية
تُشَوِّشُ على الراوي الحزين.

كلما مَرَرنا من هنا، فَارقَتنا ذراعنا وهربت

هذه الرفقةُ صارت لا تليق
هذه الجيرةُ ثقيلةٌ كالجبال
كفانا تنفساً في وجهِ بعضنا


رندة مداح


فيصل لعيبي

كفانا ضحكاً واصطياداً للصداع..
نحن عجوزانِ، قطارانِ عجوزانِ
نشبه بعضنا بالضبط
فما الداعي لوجودنا نحن الاثنين حتى اليوم..
لو كنا صدقناهم يومها، واقتنصَ كل واحدٍ منا فرصته التي
لا يجدها ملقاةً تحت مقعدٍ مهدمٍ، في محطة مجهولةٍ، إلا
مرةً واحدة في العمر..
وصار مثلاً، كلباً أبيضَ في يد حسناء
أو حتى فأساً في ذراع فلاحٍ
يداعبُ الأرض كي يظهرَ ظِلُّ أبيه..
لكن يا للخسارة.. صار دورنا فقط، أن ننقل الرفات التي
نسيتها الحروب
وأقنعت نفسها أن الرياح مزقتها وانتهى الأمر
هو أمرٌ مربكٌ بصراحة ويدعو للتشاؤم حقاً
ويملأ معاطفنا كل صباحٍ،
بدمٍ على هيئة زَفَرات.

شاعر من مصر

شعر

الليلُ في شوارعِ المدينةْ

عبدالله سرمد الجميل

- إلى رايموند كارفر

الليلُ في شوارعِ المدينةْ،
مُدمِنةٌ تُراقبُ الدواءَ من واجهةٍ مُقفلةٍ،
وقد طما لُعابُها،
مُراهقٌ مُدخِّنٌ ويطفئُ الأعقابَ في نهدَيْ فتاةٍ،
وُشِمَتْ أردافُها،
سيّارةٌ مركونةٌ يُمارَسُ الجنسُ بها،
أرغفةٌ يابسةٌ تعفَّنتْ،
وسائلٌ أبيضُ في الزوايا،
شتائمٌ مكتوبةٌ في الحيطانْ،
وصرخةٌ مرعبةٌ من فُندُقٍ قد لفَّهُ النِّسيانْ.

***

الليلُ في شوارعِ المدينةْ،
مُشرَّدونَ مجرمونْ،
وآخَرونَ طيّبونْ،
نافذةٌ مُشرَعةٌ تنسابُ منها عالياً أغنيةٌ حزينةْ.

***

وثَمَّ في فرعٍ يضيقُ حانةٌ،
ولوحةٌ ضوئيةٌ حمراءْ،
بها يُقدَّمُ النبيذُ لاذِعاً،
وأرخصُ النساءْ،
الكلُّ مسموحٌ لهُ الدخولْ،
بدافعِ اللهوِ هنا ودافعِ الفضولْ.

***

إضاءةٌ خافتةٌ،
مقاعدٌ طويلةٌ،
ومَشرَبٌ صُفَّتْ عليهِ الكؤوسْ،
نادلةٌ عاريةٌ،
وأنفُها مُثقَّبٌ،
تَنفُخُ في عِلكتِها،
كأنَّها زنبقةٌ عصيّةٌ على الفؤوسْ!

***

تحلَّقَ الرجالُ حولَ المِنضدةْ،
ليلعبوا القِمارْ،
وآخَرونَ اقتعَدوا طاولةَ البليارْدْ،
وأمسَكوا عِصِيَّهم بتؤدةْ،
كُرَاتُهم أقدارُهم،
ناتئةٌ عظامُهم وليلُهم نهارْ.

***

يا عازفَ السكسفونْ،
أريدُ أن أرقُصَ،
بل أريدُ أن أخونْ،
أريدُ أن تلتصقَ الأجسامُ في مُجونْ،
أريدُ أن أُمزِّقَ الغِشاءَ في جنونْ،
أريدُ أن تلتحمَ الغصونُ بالغصونْ،
أريدُ أن أكونْ،
أريدُ أن أكونْ.

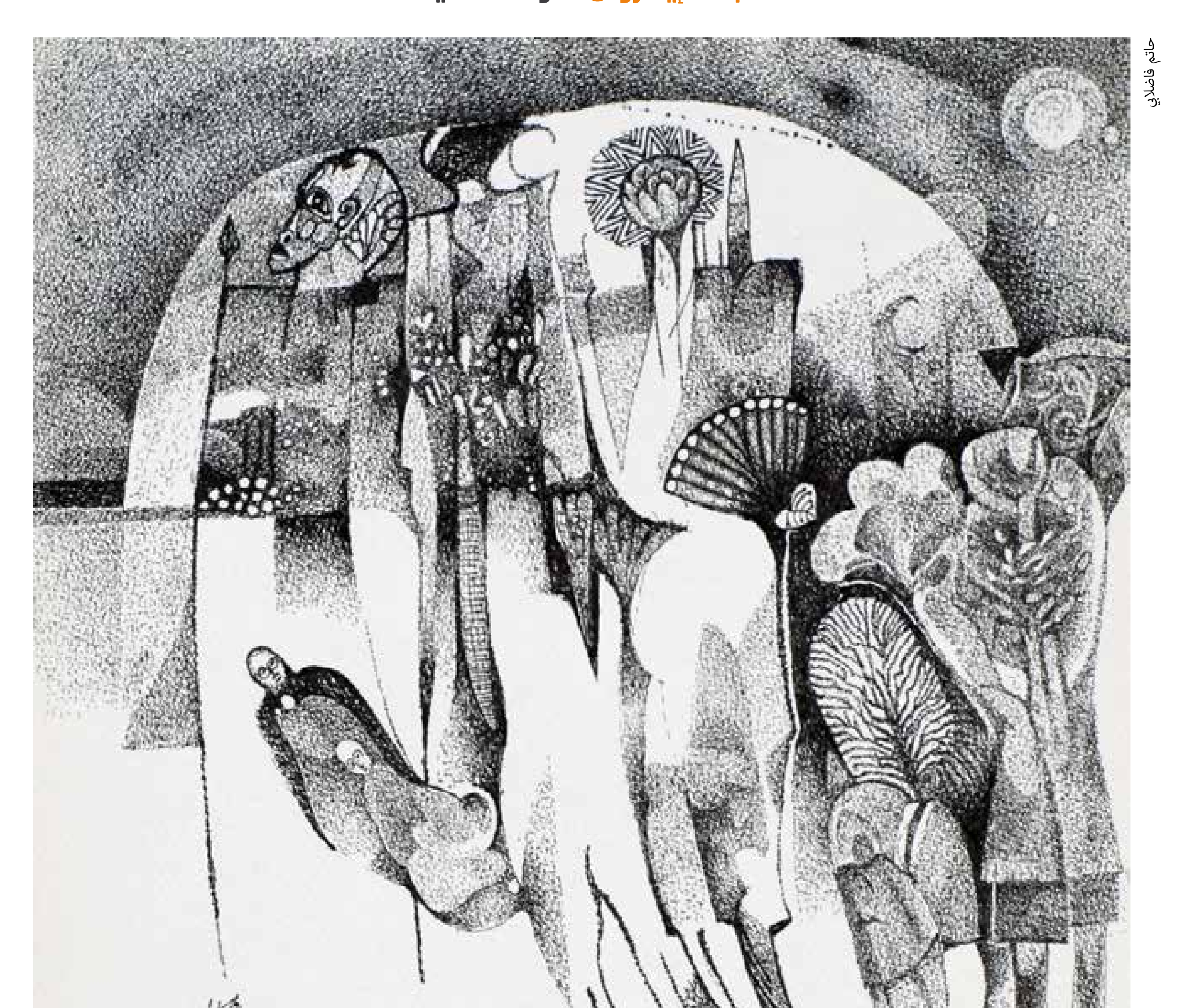
***

الليلُ في شوارعِ المدينةْ،
صافرةٌ وطلقةٌ،
نُباحُ كلبٍ جائعٍ،
وجثةٌ بدينةْ.

***

المجدُ للآباءِ، للشيخوخةْ،
المجدُ للكحولْ،
المجدُ للأريكةِ المُمزَّقةْ،
لامرأةٍ مُطلَّقةْ،
لحبّةِ المُنوِّمْ..

شاعر من العراق


حاتم فاضلي

ثلاث قصائد

آرام

في دمشق

في دمشق
أنتظرُ أحداً لكي يعرّفني عليّ.
في دمشق
بلا سببٍ واضحٍ، تخرجُ وردةٌ من شقٍ في جدار.
في دمشق
دمٌ ينزفُ وصاياه كالغيم، ريحٌ تنحتُ الأفق، لتفتح نوافذ
للصهيل.
في دمشق
يمشي القتيلُ في جنازته، يتخبطُ الطيرُ في جناحيه
يغرقُ الماءُ و يعطشُ الضوءُ حنيناً
للمستحيل.
في دمشق
أبحث عن ظلي، فأجده في دمعة عاشقةٍ مسرعة.
في دمشق
أرثي نفسي وأرثي أصدقائي الذين هاجروا منها
ليبحثوا عنها، في مدنٍ أخرى.
كيف يعيش الحب في هذه المدينة؟
إنه مثلنا يشعر باليتم، ويبحث عن سكنٍ للإيجار.
في دمشق
تنقذني من الموت الحاسة السادسة
في دمشق
أحياناً أخجلُ أني مازلتُ حياً.

في الأفق

1

في الأفق، أقصد ما تبقى منه
في هذا المدى المسيّج بالخوف والرصاص
يعبرُ القتيلُ في منام القاتل، بتؤدةٍ وصمت
تسقطُ الأحلامُ والكلماتُ، دونما أثرٍ للغبار والضحايا.

2

في الأفق، في هذا الفضاء المطرّز بعزلة الكون
يرحلُ الضوءُ من جهةٍ إلى جهةٍ، بلا معنى أو هدف
لم يعد أحدٌ يبكي أحدا، متنا جميعاً ونحن ننتظرُ الله أو
أحد أنبيائه



فيصل لعيبي

أن يخصّنا بوحيٍ منتظر، أو
أن يرسل لنا طيوراً لكي تنقذنا من اليباس و العطش.

3

في الأفق أقصد ما تبقى منه
لم يعد ذلك الخواء الفارغ الممتلئ
تمريناً يومياً لأشياء الحواس
لم يعد طقساً للتأمل الحر
ومرآةً نرى فيه هشاشة الحياة
وفكرة عبورنا الزائل، لم يعد كل ذلك
الأفقُ الآن، أصبح مكتباً يديرُ من خلاله الموت
أعماله الحربية.

4

تأتي الرصاصةُ من كل الجهات
وتموتُ وردةٌ نبتت على السياج، وفراشةٌ كانت تغني للربيع
تنهارُ سماءٌ، أو تتحطمُ شمسٌ، وتموتُ
عائلةٌ من الزهر اجتمعت على تقشف زادها.

5

لم يعد الموتُ شخصاً مهذباً، يطرقُ الباب، صار يدخلُ علينا من السقف أو النافذة
أو يصطادنا أحياناً، و نحنُ نخبزُ لأيامنا، آمالنا الشاحبة
من شدةِ ما أصبح الكلامُ مريضاً، وتصحرت أيامنا.

6

في الأفق، في هذا المدى المصاب بعمى الألوان، فقدنا نعمة البصر
وسرنا كالعميان، في جنازة الوردة.

كما لو أني أموت غداً

كما لو أني أموت غداً
أستعدُ لملاقاة حتفي
أغرزُ أظافري بأقرب سماءٍ توشك على السقوط
لكي يكون الهباءُ مدوياً
عكس حياتي يسير هذا الموت
عكس حياتي البسيطة الهادئة
لولا مرور هذا الزلزال في مجرى تنفسي
إذاً لا بد من صخبٍ
يليق بهذا المشهد الصامت
لا بد من أن أوثّق سيرة تلك المصادفة التي قتلتني وقتلت غيري
لا بد أن ألتقط صورةً تذكاريةً لك أيها الموت
لا بد أن أرتدي أكثر القصائد أناقةً لأخرج في موعدي الأخير معك
لا بد أن أموت وأنا بكامل انتصاري
كما لو أني أموت غداً
أو اليوم أو بعد ثانيةٍ واحدةٍ
لا بد أن أكون وفياً لكِ أيتها الأرض التي احتضنت خطاي
وألاّ أفقد أخلاق الجاذبية
لعلي أجد حفنة تراب وأصير كما كنت أحلم دائماً
شجرةً عالية
لعلي أترك شمعةً لمن سيأتون بعدي
ويلعنون الظلام
لعلي أجد من يعتني بالورد والقصائد
في غيابي
ويشكر السماء على نعمة المطر
لعلي أجد من سيغفر للطائر جناحيه
وللعشب شغفه الأخضر
لعلي أنام وأنا مطمئن القلب
بأن ثمة من سيواصل أحلامه
ويذهب لزيارة البحر
لعل هذه البلاد، إذا كان لا بد من أن أنزف دمي
على معراج ضوئها
أن تصبح ملاذاً لكل فراشات الكون
وألاّ تسجن الخيول بعد اليوم
كما لو أني أموت غداً
أعمل ليومي
وغدي
وأرمي هذه القصيدة.

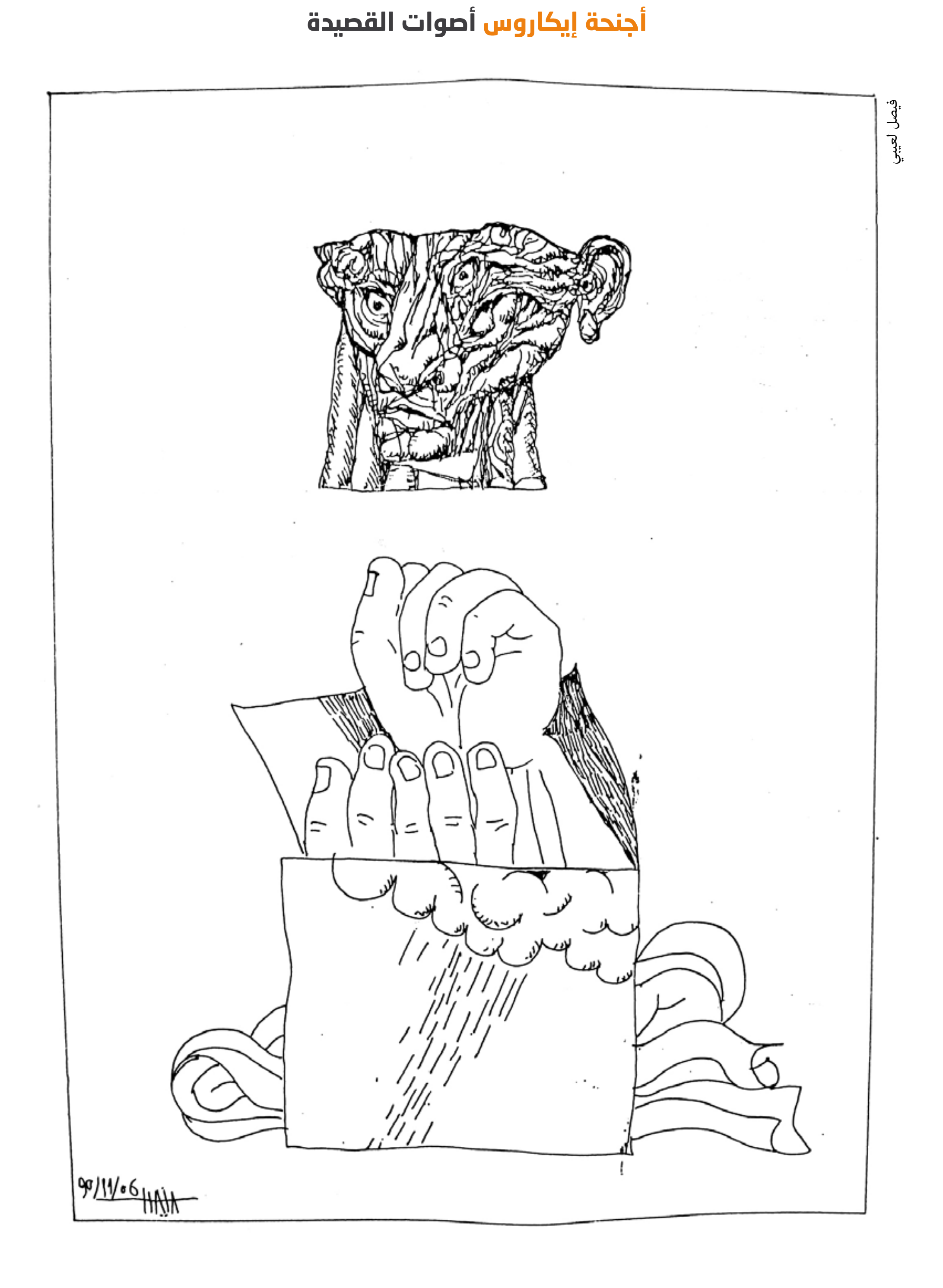
شاعر من سوريا


فيصل لعيبي

شمسٌ تضيء وجه الذئب

بهاء إيعالي

فلترسمُ الخطوط الملوّنة بين الأرواحِ بالطباشير
لتوزّع على أفواه المارة
حادقةً
أو باهتة
غير أنّ للفراغات بين بودرتها قاعٌ موجعٌ كقلب الهاوية.
الشمسُ حادّةٌ إن هربت من الجبل
حادّةٌ إن جاءت في الزوال
وحادّةٌ إن لاحقت البحر؛
....
إنّه الدم الذي يشرُّ من أنياب الذئب يضيء
إنّه الدم الذي يجرحُ آخر نوتةٍ في ترنيمةِ الجدار الحديدي
أيّها العميان المصطدمون به كالدجاجات، والعميانُ كغيومٍ
ضلّت الأرض؛
عجباً
لو لم يبحلقوا في الشمس لما ضلّوا.
عواءٌ بوجه الخنجرِ الذي مزّق جسدَ المنزل الآمن؛
عواءٌ للبرق السريع عندما خطفت نعجة الجار؛
عواءٌ لأجل الدم فيما النهارُ يخفّفُ حرّه لئلا يجف؛
عواءٌ لأجلِ النجوم
لأجلِ الشهبُ
والطائراتُ المضيئة بالأحمرِ والأخضر؛
عواءٌ نحو دهاليز معتمة لا تضيئها المرايا
تحشرجُ فيها أصوات الزيز
وصرخات النساءِ في الأسرّة
وأغاني البوب الخافتة
وشويطُ التبغِ؛
عواءٌ ينتظرُ ملامح المقامرين وهم يخرجون من بيوت البوكر
غير الشرعيّة؛
عواءٌ كإخراسِ الحياة
لئلّا تتلو مستجدّات النهار على مسامع الموتى.
لا تبيع الشمسُ درجةً من تلوّن وجهها الفاقع
ألوانٌ مزرقّةٌ أوّل النهار
مصفرّةٌ أوسطه
محمرّةٌ آخره
كلّ هذا ليغيّر الذئب مواعيد ابتساماته القاسية؛
أخبرونا بهدوءٍ عمّن يبيعون ما لا يباع، عمّن لعابهم يتبخّر
على إسفلت الطرقات الحارق وأبوابهم موصدةٌ تهرّب
شقوقها رائحة عفونة



أخبرونا
كلّ
ما
شيطن
الضحك
بهدوءٍ
وقسوة.

لا أوراق في الريح هذا الخريف
لا خريف في مراسم وداع الشهداء
لا وداعَ لأحدٍ عند عتبةِ الطريق
لا طريق تقفلُ بابها لمتسوّل
لا متسوّل يطلبُ قرشاً لشراء حذاء
لا حذاء يطيرُ في منحدرٍ ترابي
لا منحدر فوق جبلٍ لا زال يحتفي بالرماد

لا رماد مخلوقٌ من عدم
لا عدم أتى من شيء
لا شيء..........
ما من سيرةٍ ترويها الأسوار القديمة للوجوه الحنطيّة الفتيّة: ما قيل جاء بمثابة أغانٍ اتخذت من خرمشات الحجارة مقاعد لمؤخّراتها، تلك الأغاني التي تمدّ رؤوسها للشمس جارحةً جسد الهواء وأعينُ هذه الوجوه. الأغاني مصابةٌ بانفصامٍ أُكرهت عليه، تلتفتُ حولها فترى آذاناً صمّاء يعيدُ أصحابها تمثيل حرب البسوس، وتلتفتُ إلى نفسها فترى آذاناً مفتوحةً يحملُ أصحابها القيثارات والنايات ويصعدون بها نحو السماء.
من يصمّ أذنيه تلطعه الحياة
من يشرّعهما تلطعه الحياة.
الشمسُ تبتسمُ للذئبِ عندَ كلّ موسيقى،
الشمسُ تضيء وجه الذئب
وقت السحر
ووقتَ يتجرأ على القفز فوق كتفِ السياج،
الشمسُ ترسم وجه الذئب في جسدها الدافئ، لكنّها تنتظرُ انقشاعَ السحبِ السميكة من أمامها، أمامها الخربِ والمدهون بالعويلِ المقلوبِ لقططِ القمامة؛
لن يمسّ شيئاً ابتسامتها
التي
تكبرُ
كلّما
ابتلع
الذئبُ
سرنمة أغنية..

شاعر من لبنان

فيصل لعيبي



هضمت الوحي وقلتهُ كاملًا

علي المازمي

لو رفع اليتامى صور أمهاتهم

في أحدِ أعيادِ الأمِ، رفع اليتامى صور أمهاتهم جهةَ اللهِ، وانتزعوا ظلَّ السماءِ الكئيب، غاضبينَ كانوا، لكن دمعة لم تسقط. هي ثورةُ الأمهاتِ سَمَّوها، مطالبينَ بالقصاصِ، كانت أعدادهم تتزايدُ، ففي هذا العالمِ تموت الأمهاتُ كثيرًا. كانوا يرغبون بنبيَّةٍ أمٍّ، بديانةِ ثديٍّ جديدةٍ، رافعين أصواتهم، والريحُ تشتدُ: أولُ الأيتامِ أنا.

من سيجيبُهم، ولسانُ الوحيِ مقطوعٌ؟ من سيجيبُ والسماءُ ألقتِ الخاتمَ منذُ زمنٍ؟ كانوا واثقينَ، بعض أطفالٍ يغنونَ عن الحليبِ، ويجهِّزون بئرًا، وكأنما المعجزاتُ لم تَمُتْ.

الراوي، كان على قمةِ حزنٍ، الوحيد الذي يبكي لمشهدِ القيامةِ هذا. يقول: فجأةً، رفع المتظاهرون، صورةً للمرأة نفسها، الآلافُ، جثموا على ركبهم، حتى الريحُ، على ركبتيها. أمٌّ واحدة، جعلت كلَّ اليتامى صامتين، هادئينَ. هي الكثيرةُ، وكأنَّها ملاذاتٌ لا تنتهي، وفيها سحنةٌ من نورٍ. بدأت السماءُ تنشقُّ، والحاضرون دفنوا رؤوسهم في الأرضِ. أسمع طبلًا، وهتافَ عظامٍ راجفةٍ، والأطفالُ كانوا وحدهم، شجعان القضيةِ، من رأوا وجههُ، وشاهدوا الآبارَ تتفجرُ بالحليبِ، والسماءُ تمطرُهم أمًّا أمًّا بحيث لم يبقَ رمقٌ يتيمٌ.

آخ لو رفع اليتامى صور أمهاتهم.

إلى التسعة المقدسين

نطفةُ روحٍ تدخلُ ماكينةَ الحياةِ، تُصهرُ، تخلطُ بالطينِ، أيُّها الأصدقاءُ هكذا خلُقنا، في مصنعِ السماءِ، ماكينةٌ عملاقةٌ، تصنع الأجسادَ وترمي الرؤوس عليها. كان الملائكةُ يلقون بالبضاعةِ التالفة، قبل دخولها سوقَ الله. والأرضُ تاجرتُنا الكبيرةُ، لم تكفِها الثروةُ فاختارتنا عبيدًا.

كانت هناك، أجسادٌ بيضاء برؤوسٍ سوداء، رفضوها، ألقوها من على القدرِ إلى الحضيضِ، عبّادُ التناسقُ والتكرارِ، ما أشبهَ الملائكة بالروبوتات.

كان لا بد من خطأٍ، لا بدَّ من شحنةٍ، يسهو عنها العمالُ، فيُخلَقُ شاعرٌ، يسقط، على الساحل، ويختبر الحاناتِ جميعها، يجلس على ظلمةِ كرسيهِ، ويدرك جيدًا، أن من يهزُّ ساق راحتهِ، هو الموت ذاتهُ، لكنه بضحكةٍ سوداءَ، يكتب مسرحيةً وينامُ.

فيصل لعيبي

كان لا بدَّ أيضًا، من هروبِ صاحبة القلب المطحونِ، التي فلتت من قبضة الملاكِ، فقدت شعرها، وهبطت لكنها لم تسقط أبدًا، وعاقرتَ العنب المعتق، أجملُ احمرارٍ في الحياةِ، بعد الدمِّ، لتسيرَ هي، في نوباتها المظلمة، تمشي في بيتِ الرعبِ، عقلها المصون.

وتلك، التي أوقف شعرها الغجريُّ خط إنتاج البشرية، فحاولوا قطعهُ، لكنهم، جرحوا أيديهم، وهي نزلت، فتاة المظلةِ، داست على العشبِ اليابس بهدوءٍ، خُدشت، وصار هو ورقةَ الإنجيل المخطوفة.

وكان أيضًا، هاربٌ آخرُ، الغريبُ الذي قايض الملائكةَ، وقال دعوني: أمرٌ ناقصًا وسآتيكم بجميع المتمردين. عبرَ بالقانونِ، وهو يبتسمُ، قبل وجودهِ الفعلي، وقصيدتهُ في جيبهِ.



من يعتقدُ بأن ما حدث كان متعمدًا، وأن الوجود لم يخطئ، فهو لا يدركُ الشعرَ!
كيفَ تطوفُ المتصوفةُ، من أمام المقصلةِ؟ كيف تجتازُ خبراءَ الإيمان؟ كيف ظنوا بأنها اعتيادٌ؟ ومثل سابقيها، دخلت الأرض، ورسمتها، وكتبتها، وشكّلتها!
والعفريتُ المتسلسلُ، القُنبلةُ، سكرانًا، رفع إصبعهُ ومرَّ، حاملًا قلب الموت.
والنورُ كيف فرَّ من المصباحِ، في المشكاةِ، ونزل يصعق الأسئلة في حيرة الإنسانِ.
هل يدرون ما يجري؟ البليدون ذوو أجنحةِ القصدير، الراسبون دومًا، في امتحان التفرد.
وريتا كانت مسيحية! اسألوا المسيحَ، أو ابحثوا عن فلسطين.
ريتا لم تحمل المسدس، كذب الشعراءُ، ولو صدقتُ أنا.
والفتاةُ، غنّت تعاويذها، فرقصوا مرغمينَ؛ شدّوا شعورهم، خائفين، حتّى العريقُ كاد ينتحر.
الإقطاعيُّ، ممثل المظلوميّة، مجيدُ لغاتِ العصر، ألم يروا امتلاءاته؟
صدقوني، إنهم أغبياءٌ وينامون كثيرًا، عمالُ هذا الكون. وأنا لففتُ ما سر لي من العالم، منصتًا إلى هديرِ العين، محملقًا فيّ، خاليًا من بداية، وبما أملك من عشق دمرتُها، رمادٌ رماد.

حانَ الكلامُ،

إذن حانَ الكلامُ، ها هي الشمسُ تعودُ، لتخترق القناني، راقبوا الضوء وهو يسكرُ، تلك إشارةٌ، وقبل أن أبدأ سأنتهي، لكن لا تصفقوا أبدًا، بل تابعوا ذبول السراب. حان وقتي لأكشفَ عن كنهِ، الزمن، القبلات، عن الذاكرة المختبئة في الشروخ. سأستدعي قرونًا ساحقة، سأمسح بيدي المجروحة مصباحَ الأرضِ، لتخرجَ الماردةُ الحسناءُ: ثلاثُ أمانٍ، لكم، ولي شرفُ التحديقِ، ولي الكشفُ، ولي أمارات الخيالِ. لن أكتفي بالثمالةِ، والنوم طفلٌ ضريرٌ، وأنا الكشّافُ، الذي لا ينامُ ولا يضحك. لي اسمٌ واحدٌ وحبيبةٌ مكثفة، شذرةٌ، توهمك بالبساطة، وهي زرعت في عينيها عشبة الخلود، سرَحت شعرَ ملاكٍ مطرودٍ، وأعادتهُ لأمهِ، وهي أيضًا حبيبتي. لأقولَ الآن ما لم تخبر بهِ الأوراقُ، ما خبأته الكتب المقدسة في الحروفِ، في النقاط، ما نسيهُ المترجم، والفقيهُ، ما فقده الوليُّ، وتلعثم بهِ الأنبياءُ.
ليست دائرة، الأرض جسدٌ ميّت، الأشجارُ أضلعٌ مكسورةٌ، الجبالُ أورامُ الضحية. لا تمشي، هي جثة في نعشها، إننا في الكفن، ويحملوننا إلى المقبرةِ، كل آلافِ السنينِ كانت طريقًا للموت، والذين يحفرون ذلك القبر العملاق، لا يعرفون شيئًا عن براغيثَ لطفاء، ولدوا داخل الجثة، وهذا الدود الذي يأكل لحمها توقف ليشاهد القصيدة، والجراح صارت كهوفًا نسكنها، وطوّرنا، بنينا فوقها التاريخ، تقاتلنا على دمها الأسودِ، ولا تعرفُ المجرةُ، ما يدورَ في العمقِ، لأن صرخاتنا لم تصل، الفضاءَ الأصم.
لأنتهي مجددًا، يجب أن أنبهَ، أننا لسنا وحدنا، الجنُّ هنا، فتاتُ الروح القديمة، هم أساس هذهِ القضية. لكم حريّةُ التصديقِ والتنفيذِ، فيما أقول، لكن، بلّغوا أني هضمت هذا الوحي، وقلتهُ كاملًا، وأني اخترت على العلوِ الحبَّ، على النبوةِ العشقَ، أني فضلت الشِّعر المبعثرَ على النظم، أني دختُ في جثةٍ أخرى، ودخلت في عينيها. ودخلت منجذبًا إلى الأشياءِ في عينيها. ورأيت عالمًا آخرَ، لا سيفَ يدخلهُ ولا مدفع، ولا طفلة الدودِ تأكل بقاياهُ ولا تحمله السحرة إلى الحتف. عالم العينين، لي شرفُ البقاءِ فيهِ. ها هنا، النهايةُ، لا تصفقوا، أبدًا، فقط شاهدوني كيفَ أخلقُ من جديدٍ.

شاعر من الإمارات

26/9/18 لندن

فيصل لعيبي



إصبع الذاكرة

السيد نجم

قد تدهش بسر إصراري على تسجيل إعجابي بعنوان النص الذي بين يديك "إصبع الذاكرة"، وأنا بدوري دهش وأتساءل؛ لماذا هذا الاختيار الغامض؟

ربما لأنه الإصبع السبابة الذي كثيرا ما نفر وبرز من كف أبي، نحو عيني، نحو بؤبؤ كرتي العينين. صغيرا كنت لا أفهم لماذا كل هذا الانفعال والغضب والإصبع مصوّب نحوي.. ثم فيما بعد فهمت أنه ليس للتحذير، بل لإصدار الأوامر الغامضة الغريبة، كأن يطلب مني إحضار كيسا قماشيا مرشوقا داخل شق في حائط الدار، ولمرة واحدة رأيته متلهفا على فتحه ولم ينتبه لوجودي بجواره.

فتح الكيس، تناول بعض الأوراق المالية، باللهفة نفسها حاول إعادته، لم يتمكن كما المعتاد، وانتبه لوجودي فرأيته المتردد بين تكليفي بإعادة الكيس مع غضبة جلية، بل رغبة في ضربي لأنني رأيت ببؤبؤ عيني الفلوس التي يرفض أن يعطيني منها شيئا.. فهو صاحب الرأي والحكمة في كل الأمور، ويرى أن الفلوس سوف تفسد أخلاقي. لا.. لا، برر برأي الأخلاق هذا فيما بعد. في صغرى كان بقول لأنني أشتري الحلويات من البقال، وهي سبب سقوط أسناني! فصدقته حتى أخبرتني الحكيمة في عيادة المدرسة، أنه من الطبيعي جدا أن يتم استبدال الأسنان اللبنية بالمستديمة في تلك المرحلة من العمر.

وجاء الوقت الذي كان فيه أبي يستخدم إصبعه في أغراض متعددة وفهمتها كلها مع صمت لسانه؛ كأن يطلب مني أن أحمل حملا اشتراه وأنا معه.. أو لكي يحذرني من فعلة يرفضها، ولم تكن أكثر من اللعب مع الصبية بالكرة الشراب أو حتى اللعب معهم "السبع طوبات" بالكرة أيضا، ولكن بدفعها من مكان ثابت نحو سبع صخرات متراصة إلى أعلى، فلا عرق ولا تراب يصنع طينا تضطر معه أمي أن تستبدل جلباني لتغسله بالصابون، ما يعني تكلفة لم تكن في الحسبان، ويرفض محذرا أيضا.

جاء الوقت الذي نفر إصبعه نحوي قائلا "كله إلا جوازك من قمر بنت جارنا!". وبدأ معي حكاية، لن أقصها عليك، قد أفسد عليك متعة قراءة قصة حب أرجو أن أكتبها قريبا، لم تقرأها من قبل، يكفي أن تخال جسدين لا ينفصلان ما دمنا معا في الغيطان أو فوق سطح الدار وحدنا.

من المعتاد في تلك الليالي البعيدة، منذ سنوات وعقود، كنت أراه غريب الشكل والأطوار، ومخيفا.

كان إصبعه يبدو مضيئا في ظلمة الليل، متجها نحوي وأنا نائم أغط في سبات عميق، وهو إلى جوار سريري، ولا أرى منه إلا الإصبع! قد تسألني كيف تعرفت عليه؟ أجيبك؛ بقدراتي الغامضة التي أملكها ومارستها دون أن أدري، بانت جلية لي ولكل من حولي إلا أبي، إنني أملك ملكات نادرة! فيما بعد أخبرني شيوخ القرية الكبار أنني ورثتها عن أجدادي وليس عن أبي.. المدهش العجيب أنهم ينطقونها همسا ويرفضون البوح بها في حضرته. فلما نبت الشارب الأخضر فوق شفتي العلوية، وقفت فوق السرير فشعرت أنني أصبحت قريبا من سقف الحجرة وأطول منه أكيد، مددت إصبعي السبابة نحوه، حقا لم يضيء كأصبعه، لكنني شعرت به يتوجه وحده إليه إلي عينيه، ولا يعنيني كثيرا لو كان يراني أو لا يرى. المفاجأة أني تأكدت أنه يراني في العتمة، وإلا كيف شعرت بقبضة يده تلتف حول إصبعي ويديره حتى توجه نحو عيناي عنوة.

بعدها ما كانت من مصيبة أو حادثة هينه تغضبه إلا ويؤكد أنني وراءها والسبب الخفي الظاهر لها.. ممكن يبدو الأمر مصادفة لمرة أو أكثر قليلا، ولكن كيف أكون وراء انحسار مياه الترعة ولا يتمكن من ريّ الغيط والزرع.. لأنني وش نحس، فقط لأنه قابلني عند الباب وهو في طريقه للري! بمضي الأيام والليالي تأكد أبي أنني أمتلك الصفات والقدرة على أفعال لا تتوافر مع غيري مجتمعة، فردد عني للقريب والغريب.. إنني نحس الطالع، غبي التفكير، عاجز اللسان بعد أن تملكتني الثأثأة، لسنوات طويلة.

رويدا بدأت أمتلك رباطة الجأش صغيرا، وتملكتني القدرة على التغافل ولا أقول الصبر، لولا أنني نجحت، أعني اعتدت تجاهل إصبع الرجل ليلا، وهو بجوار سريري، وهو يحوطني أينما كنت في يومي.

الفضل كله يرجع للقط الرشيق الرمادي، الذي يبدو ليلا أقرب إلى السمرة ويمكنه التخفي، بينما يبدو مع نور الشمس بلون تراب الطرق.. هو القط أو الكائن أو الشيء الوحيد الذي أمتلكه في هذا العالم، ولا أمتلكه في الحقيقة، فلا سلطة لي عليه، ولا حتى مقدرة على إجباره لتنفيذ أمرا من لساني ولا رغبة لي. لا تظن أنه لا يفهمني ولا يعرف تفاصيل مقاصد أوامري له.. الملعون ينتبه جيدا إليّ، وعندما أنتهي من مهمتي يدير رأسه بعيدا، مكتفيا بأردافه المكتنزة كأرداف أنثى بشرية يهز طرفيها بينما شواربه تعلو وتهبط، ولا أفهم ماذا يعني الملعون؟ بتعبير آخر ما كنت أمتلك من عطاء الله إلا أنفاسي.

لا أستطيع أن أنكر أنني أدرت مع القط حوارا من غير كلمات الأبجدية.. كأن أحرمه من تناول إحدى وجباته عمدا، وقد أحبسه بلا ماء ولا طعام، ربما ما كنت أضربه ولكنني كنت أقسو عليه عمدا أيضا حتى لا تغدر به الأيام والليالي، ويستطيع مواجهة الناس وحده عندما يسير في الشوارع يلهو، أو وهو يصيد الفئران، وبهدوء تمكنت من نقل خبراتي مع إصبع أبي إليه، وأصبح إصبعي أكثر كفاءة، وله قدرات تفوق إصبعه المكتنز المرتق المصبوغ


مسكة محمد نجيب

بالبقع غامضة الألوان.

أصبحت العلاقة بين إصبع أبي وعيني والقط في تشابك دائم، ولا تسلني كيف ومتى ولماذا هذا الاتصال والانفصال.. دعني أقص عليك ما حدث مع القط الرمادي الترابي اللون والكئيب الطلعة.

دليل نجاحاتي مع القط أنه أصبح ماهرا بفضل تشجيعي وأوامري، فتمكّن من أن يصيد كل ما يحلو له من الفئران، وبأعداد كبيرة متعددة الأحجام، ببساطة غريبة وبشجاعة أغرب، وهو ما أضاف إليّ صفة لم أكن أدريها. بمضي الوقت تبادلنا الخبرات، تعلمت اقتحام الصعاب ومواجهتها ببساطة التنفس.. مثله، فقد كان خبيثا وإلا لماذا لا يبدو متحفزا ولا حتى منتبها وهو في اتجاه قنص الفأر، بينما تدور في رأسه خطة للقنص محكمة.. لم يكن خبيثا فقط، كان شرسا فظا أيضا، حتى أنه بقفزة ماهرة ينقض بأظافره انقضاضا ولمرة واحدة، لا يبدو بعدها الفأر كائنا حيا، أصبح وجبة ثمينة.. بمضي الأيام لا أدري ماذا جرى للفئران كلها وليس لمن ولد وكبر أمام عيني؟ كل سلوك ونظرات الفأر بدت لي - فيما بعد - أنه لم يعد يخاف القط الترابي ولا كل القطط! ظاهرة أقسم بصدقها. خلال تلك الفترة لم أر في إصبع أبي كونه كتلة لحميه تكسو عظاما، ليس أكثر من ثلاث عقل مكتنزة، سمراء اللون، خشنة الملمس، متشققة.. بعضها بقع غامضة اللون؛ فلا هي بلون الأصبع، ولا هي داكنة متميزة، أؤكد لك أن بالأصبع ما يثير الريبة ففي مقدمته جزء مبتور، كأن الجن أمسك بساطور حاد النصل ومزق منه قطعة على غير استواء.. الغريب العجيب أن رأيت الجزء المتبقي من الظفر، ينمو بإفراط حتى بعد أن ذهب إلى الطبيب، وأنا غير مشفق عليه، أخال بقية أيامه معي وأيامي معه أو أيامنا معا قبل أن نفترق بلا ضجيج لأصبعه الملعون.. هيهات.

تنمر الطبيب كما القط صديقي وكما أفكر، وقبل أن يعرف سبب زيارتنا العيادة، وقبل أن يفحص أبي ويسأله عن شكواه، إذا به يقول بكل الثقة والعنجهية "لا حل لشكواك إلا البتر"!

بدت الدهشة جلية على سحنتي وأبي، فتابع الطبيب وحده "أنا أشم العلة المرضية من على بعد أمتار، فورا عرفت أنك أنت المعلول!". تابع بكل الهدوء والبساطة مع بسمة بلغت زاويتي فمه حدود حرشفة أذنيه قال "نبتر الإصبع فورا والآن.. وإلا نال المرض بقية الجسد وتسللت سموم الكائن الغامض الذي نجح في اقتحام إصبعك.. وهو وراء قراري ببتر الأصبع".

دهشت في أول الأمر واقتربت من أذن الطبيب، أخبرته أن أبي لا يعاني من مرض السكري.. لم ينتبه، فعدت وطلبت منه أن يتأكد بإجراء التحليل؛ الآن وفورا.. "سوف يرشدك إلى الحقيقة التي تغفلها يا سيدي".. لم ينتبه! "ما رأيك إذن في إعادة الفحص بأخذ عينة خلوية، أعني التقاط بعض الخلايا الجلدية والعضلية وكل ما يمكن التقاطه من الأصبع وفحصة تحت المجهر!".

هنا رمى الطبيب ذراع أبي وليس الإصبع فقط، ألقى بكل الذراع حتى ارتطمت كف أبي بفخذه، ثم نظر نجوي هذه المرة وقال "خذه عندك في الحارة التي تقيم فيها، وعالجه بحبوب العطار وبصاق شيخ زاوية الصلاة عند رأس الحارة". لم أتردد، دفعت أبي من تحت إبطيه حتى ينهض، تقدمنا معا نحو الباب الخشبي الذي كان مطليا باللون الأبيض، فلما بلغته شعرت بالرغبة في سماع إجابة عن سؤال راودني حالا: كيف عرف الطبيب العجوز أننا نقيم في دار متهالكة داخل تلك الحارة المتربة؟!

فورا عدت، أدرت رأسي نحو الطبيب وحدقت نحوه، تأكد الرجل دهشا من حجم العدوانية التي حفت بأبي المطلوب بتر إصبعه، وبشخصي بسبب تلك التكلفة المالية المتوقعة، مؤكد وأكيد لن تكفي الوريقات في سترتي من سد احتياجات تكاليف العملية الجراحية.. لا أدري كيف التقط الطبيب الخبيث ما دار في رأسي ولم أتفوه به.. المفاجأة لم تكن في أنه فهم، بل لأنه عبر عن سعادته بإجراء العملية دون مليم أحمر.. قالها وهو يغمز لي بجانب عينية الاثنين، ولا أدري كيف امتلك تلك المهارة النادرة.

كاتب من مصر

لوحة: محمد نجيب



نهاية مخيم شجاع

أحمد سعيد نجم

أقفر "شارع اليرموك" من السيارات والمارة، وراح يتردد في فضائه رصاص القنص، وبات قطعُهُ من طرفٍ إلى آخر محفوفاً بمخاطر كبرى. ومع أزيز الرصاص وهسيس القذائف المتساقطة أخذت تنتشر بين الناس أقاويل تروي رؤيتها لجاميع بشرية هائجة تقتلُ بالجملة مجاميع بشرية أخرى. وتضاربت الأنباء وتنوّعت على نحوٍ أثار الفزع والرعب في القلوب. وفي الحال، انتشر شبّان الحارات المطلّة على ذلك الشارع يحملون العصي، والشنتيانات، والسيوف، ويسدّون مداخل حاراتهم بقطع الخشب، والبراميل، وتَنَكات الزريعة.

وكعادة الأخبار التي تخصّ الشأن السوري، فقد انتشرت أنباء ما جرى في تظاهرة ذلك اليوم، السبت 29 حزيران 2012 في "مخيم اليرموك" من سقوط عددٍ كبير من القتلى والجرحى، ومن إحراقٍ لرمزين كبيرين من رموز الدولة "قسم شرطة التضامن"، و"قسم شرطة اليرموك"، في محطّات التلفزة على أنواعها، فألهبت حماس بعض عناصر جيش التحرير الفلسطيني، المرابطين في رحبة جرمانا، فانشق نفرٌ منهم واستولوا على سيارة زيل عسكرية، وفرّوا بها قادمين لنُصرة مخيمهم، ظنّاً منهم أنه قد صار هو وجواره في قبضة الجيش الحرّ!

غير أنه، وفي نقطة عند أوّل المخيم، عند الدوّار المعروف بدوّار البطّيخة تعرضّت سيارة الزيل المنشقة إلى كمين مسلّح، من جانب قوات الأمن السوريّ التي كانت ترابط بكثافة عند مدخل المخيّم من جهة القاعة، مما أدّى إلى استشهاد معظم الموجودين فيها. ومع حلول المساء تمكّنت تلك السيارة الملأى بجثث العسكريين المنشقين من الوصول إلى مستشفى "فايز حلاوة" وسط شارع اليرموك. وكانت طوال الطريق الذي سلكته في شارع الثلاثين تقطر دماً. وكان ذلك المستشفى التابع لجيش التحرير الفلسطيني قد سقط بدوره في أيدي المتظاهرين منذ ساعات ما بعد الظهر، ذلك أن كثيرين منهم كانوا يتوعّدونه، ويتوعّدون العاملين فيه، لكثرة ما كان يحدث فيه من اعتقالات لبعض الجرحى الذين يتمّ إسعافهم إليه.

وفي الأيام التي تلت يوم التظاهرة ذاك واصلت معظم محلاّت ودكاكين المخيم، إلا ما كان منها غائراً في عُمق الحارات، إغلاق أبوابها. وبالطبع، فإما:

الإغلاق أو الإحراق!

ولسوف تستمر الأمور على ذلك المنوال نحواً من عشرة أيام، العشرة الأخيرة من شهر شعبان، وفيها التزم أغلب الناس بالبقاء، ما أمكن، داخل بيوتهم. واقتصرت الأطعمة على مخبوءات المونة. ومن عادة "شارع اليرموك"، وهو من الشوارع التي لم تكن تعرف النوم والهدوء، لا في نهاره ولا في ليله، أن يعمر بالأطايب المذهلة التي تحيّر الشارين، وتُفرغ جيوبهم، بتنوّعها وكثرتها، وهي كذلك في الأيام العادية، فكيف بأيام شهر رمضان، أو في الأيام التي تسبقه؟

والواقع أنّ "مخيم اليرموك" كان حتى ذلك الوقت محطّ تقديرٍ كبيرٍ من السوريّين، واختاره الكثيرون منهم مكاناً للإقامة، لأجوائه الدافئة، وقربه من العاصمة "دمشق"، ورخصه النسبيّ، وسمعته الطيّبة كعاصمة للشتات الفلسطينيّ، بحيث فاقت أعدادهم فيه في سنواته الأخيرة أعداد الفلسطينيّين من أهله. كما وكان قد عاش في الفترة الممتدة من حزيران 2011 حتى حزيران 2012، فترة الزخم الكبير لثورة السوريّين، هدوءاً نسبياً، قياساً بمناطق سورية أخرى. وفي غضونه أخذ ينتفخ، كأنّك تنفخ في كُرَة، بفعل الذين انتقلوا للسكنى فيه من أبناء القرى والبلدات والمحافظات السورية الملتهبة بالمعارك، وبالأخصّ من أبناء محافظة حمص، المنكوبة. وكان ذلك الهدوء النسبيّ قد أشاع بين الناس وهماً مخادعاً مفاده أن ثمة إجماعاً بين الأطراف الرئيسية المتقاتلة فوق الأرض السورية على إبقائه ملاذاً آمناً لمن يُرغمهم عنف الأحداث في المدن السورية الأخرى على ترك مناطقهم.

محمد عبلة

ولسوف ينعكس التدفّق الكبير للنازحين إلى المخيم في عام الهدوء المخادع ذاك انتعاشاً كبيراً في اقتصادياته، وهو ما كان، كبؤرة تجارية تتوفرّ فيها كامل احتياجات البشر من الإبرة إلى السيارة، مستعداً له تمام الاستعداد، من خلال أسواقه الكبرى: "شارع اليرموك" و"شارع لوبية" و"شارع صفد" و"سوق السيارات" على شارع الثلاثين، ليلاً. و"شارع فلسطين"، شارع الخضرة والفواكه واللحوم والدهانات والأدوات الصحيّة، نهاراً. وكلّها كانت قد صارت في العقود الأخيرة من عمر المخيم مقصداً لا لسكانه فحسب، بل ولعموم سكان "دمشق" وريفها. وظلّت تلك الأسواق إلى بداية تموز من عام 2012 تفيض بما تعرضه من بضائع، تتنوّع بتنوّع الوافدين إلى المخيم، وتنوّع احتياجاتهم المعيشية. ولكن ها هو "مخيم اليرموك" يتحول بدوره إلى مقلاة هائلة تقلي أهله، وتقلي النازحين ممن اختاروا حضنه الدافئ مكاناً للاستقرار الدائم. ومع حلول أوّل يومٍ من أيام رمضان لذلك العام، وأتى يوم الثلاثاء 9 تموز، راحت بعض الدكاكين ومحلاّت الأطعمة على "شارع اليرموك"، تفتح أغْلاقَها، مع الضحى، على استحياءٍ وخوفٍ شديدين. نصفُ غَلَقٍ في البداية، ثم ما أتى وقت صلاة العصر إلا وعاد ذلك الشارع، أو أجزاءٌ واسعةٌ منه، مع قفزةٍ مرعبةٍ في أسعار المواد الاستهلاكية إلى سابق سيرته من ازدحام المارة والسيارات، وامتلاء أرصفته بالباعة والبسطات، على أنواعها!

غير أن السير في ذلك اليوم، وفي ما تلاه من أيام، في شوارع "مخيم اليرموك" الجديد، وفي قلب حاراته الداخلية، ولاسيما في الساعات الأولى من الصباح، كان يبعث الكآبة في النفوس، ويُقطّع نياط القلوب. فالحركة شبه معدومة، مما عنى أن أهله كانوا إلى لحظتها ما يزالون عائشين في قلب الرعب الذي عاشوه في أيامهم الماضية. مرعوبين من فكرة الخروج من منازلهم، لرؤية ما آلت إليه أحوال مخيمهم العتيد، أو لتفقّد ما كان لبعضهم من دكاكين وورشات، في الشوارع التي شهدت أعنف قتال، وبالأخصّ "شارع فلسطين"، الذي جرى، في ظلّ اختباء معظم الناس في بيوتهم، تحطيم أغلب دكاكينه ومتاجره، ونهب محتوياتها!

ومضى ذلك الرمضان على الناس، وكان آخر الرمضانات لهم في مخيّمهم، بكثيرٍ من الدم الذي راح يصطاد الصائمين قبل الإفطار بدقائق معدودة، وهم يتجمهرون على أرصفة الشوارع لشراء عرق السوس، والتمر هندي، والفول، والمسبّحة، والمعروك، والنواعم:

"عَ النواعم. عَ النواعم. يالّلي رماك الهوا يا ناعم "!

كما حدث في "شارع الجاعونة"، في 2 آب، 2012 ، الموافق لـ13 رمضان، حيث استشهد من جراء سقوط عددٍ من القذائف (وكلّ طرفٍ يلقي مسؤولية إطلاقها على الطرف الآخر) على ذلك الشارع، قبيل الإفطار بدقائق، عشرون شهيداً، فيما ما كانوا يشترون ما ذكرتُ.

وكانت الشوارعُ التي تفصل "مخيم اليرموك" عن جواره السوريّ، وكانت فيما مضى للكزدورات، والمشي السريع الذي يوصي به الأطباء لمرضى القلب والسكّري، قد صارت في الأثناء فخاخ موت، وأماكن مُثلى لاختطاف بني البشر؛ اختطافُ فلانٍ لمبادلته بفلان. وفي الأثناء، استعر التنكيل والقتل الوحشي بين الناس، ومن الناس، وضدّ الناس. وصرت ترى من حينٍ إلى آخر جثّةً ملقاةً هنا وأطرافاً بشرية ملقاةً هناك !

وتسأل عن فلانٍ الصديق:

- لماذا اعتُقِل فلان؟

فتأتيك الإجابة الجاهزة:

- ولَوْ! ليش ما بتعرف إنه طول عُمره معادي للنظام؟

ثم تسأل:

- ولماذا اختُطِفت تلك المخلوقة؟

فيأتيك جوابٌ آخر:

- وَلَو ! ليش ما بتعرف إنها شبّيحة للنظام؟

وبات الفراغ ابتداءً من تلك الأيام يفغر فاه في كل حارة وشارع من حارات وشوارع المخيم على هيئة أكوام هائلة من القمامة، وإقفالٍ مرعبٍ لأبواب الرزق في منطقةٍ اشتهرت، وبالأخص في العقدين الماضيين باكتظاظ أسواقها بالزبائن من كلّ حدبٍ وصوب، وبخاصة شارعي "لوبية" و"صفد "، فضلاً عن "شارع اليرموك". وكان المشي في أزقّته وحاراته، وظلّ إلى اليوم الذي تركناه فيه نهائياً، بعد خمسة شهورٍ من ذلك التاريخ، يملأ النفس حزناً وأسىً، من وضعٍ كنتَ ترى بدايته، ولكنك لا تعرف إلى أين ستمضي بالناس نهايته!

ذلك أن اشتعال المناطق المجاورة للمخيم، أو سقوطها بشكل شبه كاملٍ في أيدي الجيش الحر، جعل من القمامة في مكانٍ يقطنه أزود من مليون مواطن مشكلة مخيفة. أين يمكن التخلّص من قمامة يخلّفها أزود من مليون إنسان والطرقات من "مخيم اليرموك" وإليه مقطوعة؟ وفضلاً عن تقطّع الطرقات، فقد بات عمال النظافة في بلديته يخشون على أرواحهم من الابتعاد جهة المناطق، التي تقع فيها مكبّات الزبالة، مثل "السبينة" أو "الحسينية"، بعد أن أكسبتهم أحداث الثورة السورية في العام ونصف العام الماضيين سمعة رديئة، من أنهم يجري استخدامهم للبطش بالتظاهرات، وتفريقها بقوة العصي والمعاول والرفوش. وجرت تسميتهم بـ"الشبّيحة " (وهم بعض الشبّيحة لا كلّهم). وكان يُطلبُ منهم أن يفوتوا في قلب التظاهرات، وأن يكونوا في الصدارة منها. وعلى هذا فقد كانوا المتلقّين الأوّلين لعنف رجال الأمن الذين لا يكون لديهم ساعتها كثيرُ وقتٍ للتمييز بين متظاهر حقيقيّ، وشبّيحٍ يتظاهر بأنه متظاهر.

وهكذا، فقد صرنا في الشهور الأخيرة من عُمر المخيم، وإلى أن غادرناه نهائياً، نرى أكوام القمامة تُحرق في هذه البقعة الفارغة أو تلك، على قلّة البقع الفارغة فيه أصلاً، فيمتلئ فضاء الناس بدخانٍ نَتِنِ الرائحة. وكانت رائحة الزبالة وانقطاع الكهرباء وتساقط القذائف، والرصاص الطائش، كلها مؤشّرات كئيبة على المستقبل المظلم الذي بات ينتظر المخيم وأهله.

وابتداءً من تلك الأيام سوف تختفي، وإلى الأبد، آثار الكثيرين من أبنائه، ممن انخرطوا في القتال إلى جانب هذا الطرف أو ذاك، أو من الناس العاديّين، قتلاً، وخطفاً، وسجناً. وسيبدأ الكثيرون من سكانه ممن يملكون جوازات سفر عربية، بالرحيل عنه، وخاصةً بعد أن تكاثرت عصابات السلب والنهب والخطف، وغدت أقفال الأبواب عوائق لا معنى لها.

وفي تلك الشهور العصيبة لم تنجح فكرةٌ قدّمها النظام السوريّ بأن تتولى فصائل م. ت. ف الإشراف على أمن المخيّم، على غرار ما هو قائمٌ في المخيمات الفلسطينية في لبنان. وبالمثل، لم تحظ بالقبول من جانب معظم أهل المخيم فكرة أن تنخرط بعض التنظيمات الفلسطينية كـ"القيادة العامة" والقوى الفلسطينية الأخرى الدائرة في فلكها، في القتال إلى جانب النظام السوري، ضد ما اعتبروه مؤامرة كونية تستهدف النظام السوري، وموقعه القوميّ والوطنيّ، وخطَّه الممانع!

غير أن رأي هذه التنظيمات انتصر أخيراً، وتشكّل في "مخيم اليرموك" ما أطلق عليه اسم "اللجان الشعبية". وتسلّح أفرادها بالكلاشينكوفات والأربيجيهات، وأقاموا لهم حواجز ثابتة على الشوارع الرئيسيّة التي تفصل المخيم عن الأحياء المجاورة له. وظلّت تلك اللجان مرابطةً في شوارع المخيم إلى آخر يومٍ من حياته. وكانت قد وُجدت، وظلّت موجودة حتى ذلك التاريخ لسببٍ بسيط، وهو أنّ فصائل "الجيش الحرّ" المحدقة بالمخيم من كلّ جانب، وكانت أكثر عدياً وأفضل تسليحاً، لم تكن بعدُ قد حسمت أمرها بخصوص اقتحام المخيم وضمّه بشكلٍ نهائي إلى رصيدها المتعاظم من حول العاصمة دمشق. وعندما قرّرت ذلك في 16 كانون الأول 2012 انهارت تلك "اللجان" ولم تفِ بمبرر وجودها المزعوم؛ حماية المخيم، لا بل إنّ كثيرين من أفرادها أعلنوا، على الفور، انضمامهم لفصائل الجيش الحرّ، وانقلبوا بين عشيةٍ وضحاها من مدافعين أشداء عن النظام إلى معادين ألدّاءَ له !

وهكذا، وكجسدٍ محتضرٍ، راحت أعضاء المخيم التي كانت في السابق تجعل منه جسداً اجتماعياً نابضاً بالحياة تفقد وظائفها وظيفةً بعد أخرى. وتوقّف فيه أوّل ما توقّف:

"إقامة الجنائز الحافلة للموتى من أبنائه"!

ذلك أن التربة الجديدة، الواقعة بين حيّ "الحجر الأسود" وبلدة "يلدا" كانت قد صارت بدورها مسرحاً لأعمال قتالية شبه يوميّة، ولم يعد بمستطاع أيٍّ كان الوصول إليها، إلاّ إذا خاطر بروحه. وبدلاً من ذلك صرت ترى عدداً محدوداً من الناس يُعدّون على أصابع اليدين يحملون نعش المتوفّى، يمشون به على عجل، كما لو كانوا يريدون التخلّص منه. وما عدت ترى أثناء مشيك في أزقّة المخيم وحاراته خيمات العزاء التي كنا نراها في العقدين الأخيرين، أينما تجوّلنا. وكانت قد صارت عادة إجبارية، وما عاد بمقدور الناس أن يفعلوا كما كانوا يفعلون أيام طفولتنا؛ أن يقيموا الأفراح أو العزاءات في قلب البيوت، أو في الحارات، على كراسٍ يجمّعونها من عند بعضهم البعض:

"من هون كرسي، ومن هناك كرسي"!

ثم أتى عيد الفطر لذلك العام ولا ألق له، ودون إمكانية، للمرة الأولى منذ أن بنى أهل المخيم مخيمهم، من أن تُمارَسَ طقوسُ صباح أول يومٍ منه، كالمعتاد، بزيارة أحبّتنا الراقدين في تربتيْ المخيم: القديمة والجديدة، وهو ما كنا نفعله في كلّ عيد: فقد كنا نزور الأموات من ذوينا ومعارفنا قبل أن نزور الأحياء.

وفيما مضى، كان الناظرُ يرى صباح أول يوم من أيام العيد إذا أتيح لزاوية نظَرِهِ مسقطٌ رأسي، عشرات ألوف البشر يسيرون في الشوارع الرئيسيّة للمخيم، يحملون باقات الآس، وفي السنين الأخيرة صار البعض منهم يحملون سُعف النخيل: "الشعانين" ذاهبين إلى إحدى التربتين، القديمة أو الجديدة، لزيارة موتاهم. وبأغصان نبتة الآس النديّة، وبالماء الذي كان يجلبه لنا أطفال غجر شارع الثلاثين من بِركة التربة، كنا نؤكّد لموتانا بأنهم ما يزالون أحياء في قلوبنا، وفي ذاكراتنا:

"ولا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياءٌ عند ربهم

يرزقون".

فعند قبور موتانا كنا نلتقي الأهل والأصدقاء والمعارف، ففي التربة موتى للجميع. وحول قبورهم كنّا نتحلّق، ونتبادل أولى التهاني والتبريكات. وفي التربة كانت تُفتح أصفاط الحلو، الذي لن نأكله، لأنّ معظمه كانت تتخاطفُه أيادي أولاد النَوَر. وأما نحن فلنا القهوة المرة التي يكون البعض قد اشتغلوا عليها في الأيام الأخيرة التي سبقت العيد، إلى أن تخمّرت وأينعت وحان قطافها. فتلك البداية الأخّاذة التي كانت تلازم صباح أول يومٍ من كلّ عيد لن تلازم عيد الفطر لذلك اللعام، ولا عيد الأضحى الذي تلاه.

ولسوف يهرب أهل المخيم من مخيمهم على نحوٍ مباغت، بتاريخ 2012/12/17 دون أن تتاح لهم فرصة توديع أحبتهم الراقدين في القبور. ورحيلهم سوف يترك أولئك الأحبّة لمصيرٍ قاتمٍ، قادم!

وفي بداية عُمر "مخيم اليرموك" الجديد، أثمر غياب الدولة، ممثَّلةً بالبلدية ورجال الشرطة، أو وجودها الصوريّ فيما بعد، عن نشاطٍ مرعب في البناء المخالف. وصار البعض يضيفون طوابق جديدة إلى طوابقهم القديمة. وساعد على تفاقم العمران العشوائيّ إدراكٌ خفيّ، وربما كان مقصوداً، بأن السلطات السورية تغضّ الطرف عن أعمال البناء المخالف كخطة ذكيّة من جانبها لإلهاء الناس، وشدّهم إلى بيوتهم، بدلاً من أن ينشدّوا إلى الشوارع الهائجة. كما وقف وراءه اطمئنانٌ مبهم بأن الأحداث الجارية في سوريا آيلةٌ، مهما طوّلت، إلى انتهاءٍ أكيد، وبالتالي فقد:

"فاز باللذّة الجسور"!

وكان أن وُلِدَت في تلك الفترة القصيرة - العصيبة من حياة الناس أشكالٌ بنائيّة عجائبية، كأن يصنع أحدهم من غرفة مساحتها أربعة أمتار بأربعة أمتار، مبنىً مكوّناً من سبعة طوابق. ولم يدرك أهل المخيم، إلا عندما نظروا خلفهم وهم يهربون من بيوتهم ومن كلّ ما كان لهم في مخيمهم، أنهم بنوا للخراب، وأنّ الأجدى بهم لو أنهم احتفظوا بالقرشين إلّي حيلتهم، المدّخرات التي راكمها التقتير والحرحصة، لأيامٍ سيغدون فيها مشردين، دون مترٍ واحدٍ يخصّهم ويخصّ أحلامهم ومستقبل ذرّيتهم، وأنهم سوف يحتاجون إلى تلك الأموال وإلى أضعافها، إيجاراً للبيوت، أو لمافيات تهريب البشر، التي ستغادر بالكثيرين منهم إلى الأوطان - المنافي - الجديدة، في مشارق الأرض ومغاربها!

والواقع أن ما كان من انهماكٍ وتحقيقٍ لما أمكن من مكاسب دنيويّة كان على سطح المشاعر فقط، وهي دوماً من فعل كلّ حاضرٍ محموم، وأما داخل النفوس، وفي عمقها الذي بات مشروخاً بين زمنين؛ الماضي الذي لن يعود البتّةَ، والآتي، الذي لا أحد يعرف تماماً كيف سيكون، فإنه:

لا استنزاف الحيز الجغرافي المعطى لهم حتى آخر قطرةٍ منه، ولا أيّ فرح عابر بصفقة تجارية أو عقارية أو عيدٍ أو تخرّج ابنٍ، أو زواج ولدٍ، أو خطوبة بنتٍ، أو نصرٍ عسكريٍّ لهذا الطرف على ذاك، كلّها ما عادت بقادرةٍ على تغطية مشاعر الحزن والأسى، تتفجّر دموعاً صامتة داخل النفوس، لرؤية وطنٍ عاش فيه الفلسطينيّون وأحبوه حبّهم لوطنهم الأمّ، يتمزّق، ويتهاوى أنقاضاً، مدينةً تِلوَ الأخرى.

فما أخذ يجري في سوريا من أحداث ابتداءً من تاريخ 18 آذار من عام 2011 ، يوم التظاهرات الدامية في مدينة "درعا" السورية، كان يجري في وطنٍ يحتلّ هو وأهله موقعاً استثنائياً في عقول وضمائر الفلسطينيين العائشين فيه: فهنا، ووفقاً لما كانت الحكومات السورية المتعاقبة قد منحته لساكني سوريا، أو ما حرمتهم منه، تحدّدت طوال ستة عقود، مصائر مئات ألوف الفلسطينيّين.

هنا، ولدوا، ودرسوا، وعمّروا، وكوّنوا أُسَراً، وصداقاتٍ، وعرفوا التزامات سياسية وفكرية متنوعة، وكثيرون منهم ذاقوا، كأشقائهم السوريّين، ويلات السجون السورية، التي أقلّ ما توصف به أنّ:

"الداخل إليها مفقود، والخارج منها مولود".

هنا، كامل ذكرياتهم؛ حُلوها ومُرّها. ومعظمهم لا يعرفون وطنهم الأم؛ فلسطين، إلا من حكايات الأهل، ومن الالتزام والوعي السياسيّين. وما مدنهم وبلداتهم الأصلية سوى لوحة خلفية، تبين أو تختفي تبعاً للظروف السياسية، الإقليمية والدولية. وبالتالي، فالموقف من أن سوريا، هي كمثل فلسطين، موطن رغبات، وآمال، وإنجازات، وخيبات العائش فوق أرضها، سورياً كان أم فلسطينياً، جعل من المحال على أبناء "مخيم اليرموك" أن يتّخذوا موقف المتفرّج مما كان يجري من حولهم، واعتباره شأناً يخصّ السوريين وحدهم. فعندما يكون مستقبل سوريا كوطن على المحك، فالحيّز الجغرافي والإنساني والسياسيّ الذي عاش فيه فلسطينيّو سوريا، وكوّن هويّتهم التي ميّزتهم عن غيرهم من التجمّعات الفلسطينية في المنفى، يكون هو الآخر على المحكّ. وبالتالي، فلم يكن عجيباً، ولا خارجاً عن المألوف، ولا نكراناً للجميل، أن ينقسم الفلسطينيون ممن هم في حُكم السوريّين، كما انقسم السوريون أنفسهم، بين موالٍ أو معارض، أو بين بين، حتى في قلب الأسرة الواحدة!

محمد عبلة



وكان العنف الذي ساد "مخيم اليرموك" في الشهور الأخيرة من عام 2012 قد ترافق مع تهديدات عسكرية جدّية من جانب المعارضة السورية ضد العاصمة دمشق نفسها، مع معارك كبرى، وتفجيرات كان أعنفها تفجير "الخلية الأمنية" للقيادة السورية، بتاريخ 18 تموز. وللمراقب من بعيد، بدا يومها وكأن النظام السوري قد بات قاب قوسين أو أدنى من الانهيار الكامل. وأثناء ذلك كلّه، وفيما خصّ "مخيم اليرموك"، فقد أخذ القتال بين الجيشين "الحرّ" و"النظامي" يشتدّ يوماً بعد يوم على نحوٍ هائل ومرعب في الأحياء المحيطة به، وبالأخصّ في حيّيْ "التضامن" و"الحجر الأسود"، متّخذاً طابع الكرّ والفرّ، مع تدميرٍ كامل لكلّ ما يمكن أن يشكّل عائقاً أمام تقدم الجيش أو المسلّحين. وكانت تسبق كلّ جولةٍ من جولات القتال موجات نزوحٍ هائلة لسكان هذا الحيّ، أو لسكان ذاك، تملأ شوارع المخيم ومرافقه ومدارسه بديموغرافية جديدة، وتُحمّله تبعات نفسية ومادّية وأمنية هائلة. ويمكن وصف الآلية التي انتظمت فيها المعارك العسكرية لتلك الفترة من حول المخيم، وأحيانا على حاراته التخوميّة، وبالأخص في "شارع فلسطين" الذي يفصله عن "حيّ التضامن"، وفي "شارع الثلاثين" الذي يفصله عن "الحجر الأسود" على النحو التالي:

لمّا هاجم الجيش النظاميّ "الحجرَ الأسود" انسحب المسلّحون منه بعد قتالٍ شرس إلى "حيّ التضامن". فلما ذهب لإخراجهم منه عادوا ثانيةً إلى "الحجر الأسود". فلما ذهب ليخرجهم من "الحجر الأسود" انتقلوا ثانيةً إلى "حيّ التضامن"... فلما عادوا ثم انسحبوا، ثم عادوا، إلى كامل تلك الدوّامة المرعبة، التي حيّدت أيّ فعلٍ جماهيري للناس، وحوّلت عيشهم إلى جحيم، ومنازلهم إلى دمار.

وهكذا، وعملياً كان "مخيم اليرموك" قد سقط قبل سقوطه الرسميّ بشهور. سقط ولكن في قلب الفراغ، دون أن تلتقطه أيّ يدّ، سوى ما كان بين الناس من أواصر قربى وجيرة وحسٍّ عام. والآن:

فثمة روايتان تتنازعان وصف المشهدَ الختاميّ لـ"مخيم اليرموك". أما إحداهما فتلقي كامل اللوم بخصوص هرب معظم سكانه منه بتاريخ 17/ 12/2012 على قصف الطائرات السورية له على دفعتين ظهر اليوم السابق للهروب، وتغفل احتلال فصائل الجيش الحرّ له صباح ذلك اليوم. وأما الأخرى فتلقي كامل اللوم على احتلال فصائل الجيش الحرّ له، وتغفل تماماً أيّ ذكرٍ لعملية قصفه.

ويمكن لروايةٍ ثالثةٍ، وهو ما أؤمن به شخصياً، أن تُركّب الحدثين معاً، وترى في كليهما، تتابعاً لنغمة واحدةٍ عزفت كلّ منهما، على طريقتها الخاصة، النشيد الجنائزي لعاصمة "الشتات الفلسطينيّ"، ولما مثّلته طوال ستة عقود من مسيرتها المشرقة. والواقع أن "مخيم اليرموك" كان سيغدو متاهة مميتة لجيش النظام لو أنه دخله في ذلك الوقت. ولأنه لم يكن ضمن خطة النظام السوريّ لاعتبارات شتّى ضمّ ذلك المخيم إلى الخطّ الأحمر الذي رسمه من حول العاصمة دمشق، فقد جرى تركه ليكون متاهةً تضيع فيها فصائل الجيش الحر، وحصرهم، وإلهائهم باحتلاله، بحيث تصبح مداخله ومخارجه خطوط فصلٍ جديدة، خطوطاً لا يمكن للطير الطاير أن ينفذ منها. وهكذا، فقد استفادت فصائل الجيش الحرّ من زهد النظام بالمخيم فزادت باحتلاله محيط الطوق الذي كانت تفرضه أيامذاك حول العاصمة "دمشق"، هدفها الرئيسيّ، واستفاد النظام بتركه للمخيم بأن جنّب جيشه الضياع في قلب متاهةٍ شائكة ومميتة، وتركها كي تكون من نصيب أعدائه!

ورغم كلّ ما أوردناه من مصاعب واستحالات ودماء فقد عيشت الحياة السريالية في "مخيم اليرموك"، وإلى غاية 16/12/ 2012، وهو اليوم الذي سبق الهروب الكبير لمعظم سكانه، عيشت حتى آخر قطرةٍ من شرابها المرّ. فحتى ذلك اليوم الذي لا يُنسى أبداً كان أهل المخيم ينزلون يومياً إلى دمشق - الشام: الموظّف إلى وظيفته، والعامل إلى معمله، والطالب إلى كلّيته، والمتسكّع مثلي إلى بسطات بيع الكتب المستعملة تحت "جسر الرئيس"، أو في "سوق العتيق" ثم إلى أحد المقهيين الأثيرين إلى قلبي: "مقهى الحجاز" أو "مقهى الروضة" في "بوابة الصالحية". وما أن كان قرص شمس أيّ نهار يتعالى فوق السماء الكئيبة التي كانت تخيّم في تلك الأيام فوق "مخيم اليرموك" حتى تسمع الباعة فيه، بعد أن غيّرت الأسواق أمكنتها غير مرّة، ينادون بأعلى أصواتهم:

"عَ الطرايا. عَ الطرايا"!

"تعا. نقّي بإيدك"!

كاتب من فلسطين مقيم في دبي

محمد عبلة



نصري حجاج

قضية شعرية

قبل عشر سنوات، كان لقائي الأول بالمخرج والكاتب الفلسطيني الراحل نصري حجاج، الذي غادرنا الشهر الماضي، حين غدر به الموت، وفرق بيننا وبينه وبين أصدقائه ومشاهدي أفلامه، ومحبي كتاباته الصادقة والصارخة. التقيته، يومها، في مهرجان تطوان السينمائي الدولي رفقة الممثلة العالمية كلاوديا كاردينالي والمخرج المصري داود عبدالسيد والناقد السينمائي الفرنسي الشهير سيرج توبيانا، مدير "دفاتر السينما" العريقة، وكذا المؤرخ الفرنسي روني غاليسو، والممثل المصري الراحل محمود عبدالعزيز، وآخرين وأخريات. أجريت حوارات ولقاءات، وربطت علاقات وصداقات مع هؤلاء وأولئك، في السينما والثقافة والسياسة والحياة، بينما كان نصري رفيقي في شوارع المدينة وأزقتها ودروبها العريقة، في قاعاتها السينمائية الفسيحة وفضاءاتها الفنية الخلاقة. كان المشارك الوحيد الذي تقاسم معي أكثر من هاجس، في السينما والشعر والصحافة، والكثير من الانشغال بالسياسة، فكان هذا الحوار الخاص.

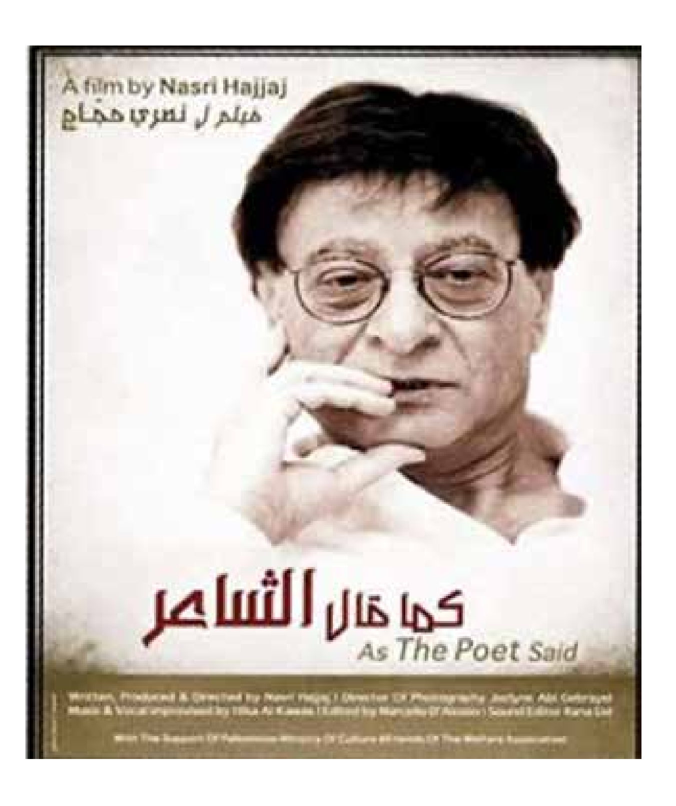
والحال أن نصري كان مشاركا في الدورة السادسة عشرة للمهرجان بفيلم "كما قال الشاعر" عن الشاعر محمود درويش. خضنا في الفنون والأفلام والأشعار، وفي مآزق اليسار، في القضايا العربية المطروحة، والقضية الفلسطينية. حينها بادرته بالسؤال: هل هي حقا قضية فلسطينية أم قضية عربية وكونية، فكان جوابه أنها قضية شعرية. من هنا، انطلق الحوار بيننا، وقد نشرت جزءا منه في "يومية مهرجان تطوان"، التي كنت أشرف عليها في ذلك الوقت. وها أنا أحرر الحوار كاملا، وأخص به "الجديد" لينشر كاملا للمرة الأولى كتحية لنصري حجاج وإشارة، ليس إلا، إلى أنه باق بيننا.

الجديد: قريبا من جدار الفصل العنصري، ينطلق فيلمك الوثائقي الأول "ظل الغياب" بمقطع من شعر درويش، في مشهد جنائزي مؤثر، كما أن عنوان الفيلم هو نفسه استعارة درويشية صريحة. واليوم، تخصص فيلما وثائقيا خاصا بدرويش. لكنّ الفيلمين معا ينطلقان من فضاء المقبرة، وينبعثان من رماد الموت. ما سر ذلك؟

نصري حجاج: لعل المقبرة هي الصورة السينمائية والشعرية التراجيدية والفجائعية في تجربتي، عبر السينما والحياة. وهي صورة تلخص المشهد الفلسطيني منذ ما يزيد عن نصف قرن. لعل سيرة فلسطين هي سيرتي، حيث ولدت المأساة الجماعية والفردية في وقت واحد. إذ لا يصعب الحديث عن سيرة شخصية للإنسان العربي المعاصر، إذ قُيض لها أن تكون جزءا من سيرة جماعية وملحمة عربية مؤلمة.

لقد فتحت عيني في مخيم عين حلوة، هنالك حيث ولدت، بداية الخمسينات، على مشاهد القتل والدفن، والترحم على الشهداء في حضرة القبور. وعندما كنت في لبنان، غداة الحرب الأهلية، سوف يُحرم شهداء فلسطينيون ينتمون إلى الحزب الاجتماعي القومي السوري من الدفن في المقابر. مثلما منع شهداء فلسطينيون آخرون من مقابر تؤويهم في صيدا، بعد استشهادهم... ولعل هذا ما جعل من فيلمي الوثائقي الأول فيلما جنائزيا، على حد تعبيرك.

.. صحيح أن فيلم "كما قال الشاعر" هو فيلم عن محمود درويش، لكن استحضار شعر درويش في فيلم "ظل الغياب"، كما ذكرت، دليل على أن درويش رمز أيضا، وليس مجرد شاعر عابر. رمز القضية، رمز الهوية، أيضا، ورمز الشعرية أساسا. ربما كان الهدف في مشروعي السينمائي هو منح السينما نفسا شعريا، ما دام الشعر أعمق أشكال البوح الإنساني، وأسمى تعبيراته الفنية. وعلى السينما أن تقتدي بالشعر وتهتدي به، كما فعلت الرواية من قبل، وكما تفعل الفنون الأخرى من رسم وموسيقى. وعلينا أن ننتبه، ونحن نستحضر صديقنا الراحل محمود درويش، وشعراء آخرين وشاعرات، من أمثال سميح القاسم وتوفيق



زياد وفدوى طوقان وأحمد دحبور وعزالدين المناصرة ومعين بسيسو… أن القضية الفلسطينية قضية شعرية أولا.

الجديد: يذكرني تصورك بعبارة للفنان والشاعر والمخرج الفرنسي جان كوكتو، حين يصرح بأن "السينما رسم بالشعر". وهو هنا يجمع بين الثلاثة فنون: الشعر والرسم والسينما. هل يمكن أن تكون هنالك لوحة أو سينما دون شعر؟

نصري حجاج: ربما وجب علينا أن نبدأ بالرواية أولا. وهي لن تكون رواية إذا ما افتقدت لروح الشعر. ستظل مجرد سرد لوقائع وأحداث قد تجري في أيّ مكان، وهي تحدث باستمرار في حياتنا اليومية، وعبر التاريخ. لكن، لا يمكن أن تتحول حياة جميع الناس إلى فيلم سينمائي، أو إلى فيلم وثائقي. بخلاف سيرة درويش، وسير شعراء آخرين، عرب وعالميين، يمكن أن نرفعها إلى ضوء السينما لأنها جديرة بأن تحكى، وأن يتم تصويرها، بما أوتيت من شعرية، وبالنظر إلى المسار التراجيدي الذي خاضته في مواجهة الأقدار والأخطار المحدقة بها.

الجديد: أنت أيضا خضت مسارات واجتزت مفازات كثيرة في سبيل إعداد الفيلم الوثائقي "كما قال الشاعر"، عن الراحل محمود درويش. وهنا، يبح المخرج نفسه بطلا تراجيديا يخوض مهمة إنجاز الفيلم وإنتاج الجمال. في هذا الفيلم، قمت بأسفار كثرة إلى عواصم ثقافية عالمية من أجل اللقاء بأصدقاء درويش، والاستماع إلى شهاداتهم، على غرار ساراماغو ووول، سوينكا ودومينيك، دوفلبيبان ومايكل ألمر…؟ هل يستحق الفيلم كل هذا المجهود وهذا التعب الجميل، أم أن درويش هو من يستحق ذلك؟

نصري حجاج: بالفعل، الموضوع هو الذي يستحق ذلك. ففي فيلمي السابق صورت في 11 بلدا، حتى وصلت إلى فيتنام، ولو توفرت لي الإمكانيات المالية والإنتاجية لوصلت إلى كل دول أفريقيا وأميركا اللاتينية. أما بالنسبة إلى فيلم "كما قال الشاعر"، فإن الرؤية الإخراجية للفيلم هي التي فرضت عليّ طبيعة الاشتغال. فلما وضعت السيناريو تبين لي أن هنالك بلدانا أثرت في تجربة درويش، وأصبح لزاما علي أن أزورها.

بلدان قرأ فيها درويش أشعاره، وتأثر بها أيما تأثير. كما أن أغلب الشخصيات التي اخترتها لكي تقرأ شعر درويش من كتاب وشعراء عالميين كبار، فما كان لي إلا أن أشد الرحال إليهم حيث هم. فقصدت الكاتب العالمي وصاحب نوبل خوصي لويس ساراماغو، في مقر إقامته في لانثاروتي بجز الكناري… ولو كان في البرتغال لذهبت إلى البرتغال. ولما اتصلت بالشاعر الأميركي ميكل ألمر تبين أنه سيكون متواجدا في سان سيباستيان، وأن سأكون، خلال الفترة نفسها، منهمكا في التصوير بالعاصمة الفرنسية باريس، مع الشاعر ورئيس الوزراء الفرنسي يومها دومينيك دو فليبان، فقررنا أن نلتقي في سان سيباستيان، على أنه لو كان في أميركا لقصدته أيضا.

الجديد: في هذا الفيلم، نجد أن الذين قاموا بتصوير وإخراج كل المشاهد واللقاءات مع هؤلاء الكتاب العالميين ينتمون إلى دول مختلفة. ألا ترى أن اختلاف النظرة والرؤية التصويرية بأعين سينمائية متعددة هو الذي منح الفيلم تعددا في الأصوات والرؤى؟

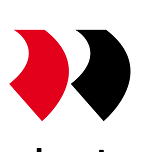
نصري حجاج: نعم، فمديرة التصوير جوسلين أبي جرار، وهي لبنانية، قامت بالتصوير في كل البلدان التي استطاعت أن تسافر معي إليها. وهي التي كانت تدير التصوير والكاميرا. أما في فلسطين، مثلا، فلم يكن ممكنا لها أن تذهب إلى هنالك، لأنها لبنانية ولا تحمل الجنسية الفلسطينية. وفي لانثاروتي، لم تتوفر لها الفيزا الإسبانية، وأنا كنت قد حسمت موعدا مع ساراماغو، وهو موعد لا رجعة فيه طبعا. وهنا، اتصلت بسكرتيره الذي دلني على مصور محترف يتكفل بتصوير كل ما هو خاص بالكاتب البرتغالي الشهير.

الجديد: كيف جاءت فكرة الاشتغال على هذا المشروع الوثائقي من البداية؟

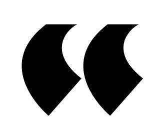
نصري حجاج: قبل أن أتمكن من ضمان تمويل لهذا العمل السينمائي، كنت شرعت في التصوير وأنا أعبّر من بيروت إلى الأردن نحو بيت محمود درويش رفقة كاميرا ماجدة كباريتي. وحين تحصل لديك قناعة بمشروع فيلمي أو فني معين، تشرع في ذلك. وحينها لا يمكن لك أن تتراجع إلى الوراء، ويمكنك أن تضحي بكل شيء من أجل تحقيق المشروع وتصوير الفيلم. وهو ما حدث لي مع هذا الفيلم، يقينا مني أنني لم أعد أمام فيلم عن القضية وعن شاعرها، أي شاعر القضية محمود درويش، كما يسمى غالبا. بل صرت أمام قضية شخصية وفنية اسمها الفيلم السينمائي الوثائقي.

الجديد: يبدأ الفيلم بعزف منفرد على البيانو (يقطر من أصابع العازفة اللبنانية هبة القواس). مخرجة فلسطينية تابعت معنا عرض الفيلم في تطوان، سألناها عن سر هذا البيانو فقالت: إنه رمز الأنوثة والحياة. هل تحمل نفس القراءة والتأويل؟

نصري حجاج: توصيف جميل وصائب جدا، والعزف على البيانو هو بالتأكيد رمز الأنوثة والحياة. وأنا استبعدت العود، رغم أن درويش كثيرا ما قرأ قصائده بمصاحبة الإخوة جبران في العزف على العود. مثلما فعل مع مارسيل خليفة أيضا. وسبب استبعادي آلة العود كونها آلة شرقية بامتياز، وأنا ما كنت أريد أن يحس المتلقي، عبر العالم، خاصة بالنسبة إلى من لا يعرف درويش جيدا، أنه بصدد شاعر إقليمي. لم أكن أريد أن أعطيهم الانطباع بأن درويش شاعر عربي وشرقي فحسب، بل شاعر كوني وعالمي، وكذلك كان وهكذا سيبقى. كما هو شأن البيانو بوصفه آلة موسيقية كونية. فغالبا ما نجد العازفين على العود ذكورا فقط، بينما نجد البيانو آلة عزف عليها الرجال، كما برعت في العزف عليها مبدعات عالميات. أما العود فآلة ذكورية تذكرنا، كثيرا، بالعقلية البطريركية العربية الشرقية. هذا الانتصار للأنوثة، من هذا الجانب، يحاول أن يعكس انشغال درويش في قصائده الأخيرة بسؤال الأنوثة، بشكل ملحوظ. ففي قصيدة من ديوانه الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" يتساءل الشاعر "من أنا الآن إلا إذا التقت الاثنتان/أنا وأنا الأنثوي"، أو عندما يتحدث عن "بهاء كامل التأنيث"، تبعا لصورة شعرية أخرى. على أن ما كان يحبه درويش هو "يوم نسائي"، كما كان يردد دائما. وكما قدمت محمود درويش بصوت أصدقائه من الكتاب والشعراء العالميين، فقد قدمت هبة القواس قصائده بالعزف على البيانو، كما قدمه ذلك الأبكم بحركاته الدقيقة والعميقة. ولاحظ أن هبة القواس كانت تعزف وأمامها قصيدة "لاعب النرد" بخط يد درويش بدل الجمل الموسيقية، وهي إنما ارتجلت تلك الموسيقى حينها، ولم يكن الأمر مرتبطا بموسيقى تصويرية.



فتحت عيني في مخيم عين حلوة، هنالك حيث ولدت، بداية الخمسينات، على مشاهد القتل والدفن



الجديد: ها نحن ننصت مرة أخرى للموسيقى، بينما نتحدث عن القضية، وننصت للشعر بينما نحاول فهمها، أو مشاهدة صور تعبر عنها من خلال السينما.

نصري حجاج: صحيح، ونحن في العالم العربي، وفي أقاصي أفريقيا وأميركا الجنوبية، مثلا، لا يمكن أن نتحرر ما لم نؤمن بقيمة الحياة، كما نتعلمها من كبار المعلمين والمبدعين، في الشعر والموسيقى والسينما، ومن أمهاتنا وأطفالنا، في إصرارهم على الحياة.

أجرى الحوار في تطوان: مخلص الصغير



خلاصة اللّحظة الأخيرة

بسمة الشوالي

"الله يقرئك السلام يا جميلة"

هزّها الصّوت الرّخيم بلطف يشذّ عن فظاظة الرّاهن الجافي ويربك بركة الهدوء الرّاكدة. رفعت رأسها المسنود إلى إطار النّافذة المفتوحة، تلفّتت جنبيْها مفجوعة مرتعبة تتفقّد مجلسها المتوتّر من اليقظة السّاطعة. نشّت ذبابةً زرقاء تحوّم حولها. دعيها يا حاجّة، لا تطرديها بعيدا عنك. ستذهب من تلقاء نفسها إن قرّرت ذلك. قال شابّ محتقن الوجه يقطّع كلماته تقطيعا تقطيعَ الشّهقات لأنفاسه، تقول أمّي إنّها روح عزيزٍ مفارق، تجيء في ميقات الحسم لتصل أحبّتها وتخفّف عنهم شدّة النزع. ألم تلاحظي كيف تطنّ قرب سمعك لتعرفيها وتتشمّم بملامسها اللّحم الظّاهر لتعرفك؟

تبسّمت في شفقة تحرّك رأسها في بطء ووهن. ربّتت بحنوّ على ظهر إحدى يديه القابضتين بشدّة على ركبتيه مسندا جذعه المتساقط. رجّحت أنّه يفتقد والديه أو أحدا منهما، فلم تشأ أن تفسد حسن ظنّه بالخرافة تهبه الأمل في أجمل ما قد يجود به الحظّ في هذه اللحظات المريعة: قناع أكسجين ورفيق رؤوم يحرص على إعادة القناع إلى مكانه كلّما سقط أو نُزع عنه قبل اكتفائه ليُسعف مختنقا غيره.

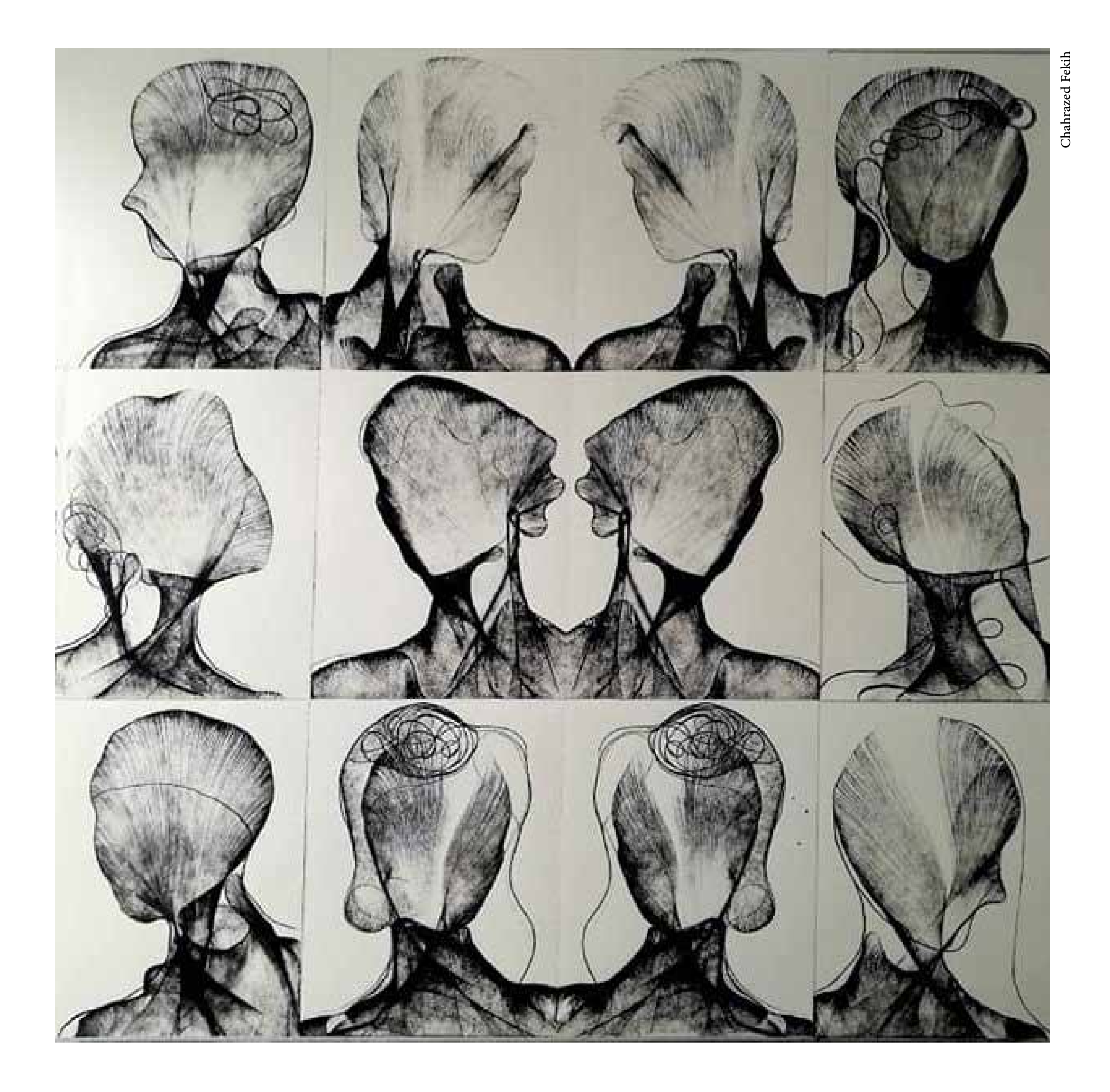
عدا هذا الشّكل الجنائزيّ من التواصل الذي لا يمدّ نحو الآخر سوى جسور وقتيّة متآكلة سريعا ما تنهار، لا أحد من بين الحشد البشريّ المتراصّ يهتمّ لأحد هو بالضرورة القاسية منافسه اللّدود على جرعة الهواء الأخيرة أو شبر محتمل في غرفة الإنعاش. ولا سلام في قاعة الاحتضار هذه. فُضاضة اللّحظة المتشنّجة لا تسمح بغير الطّنين الصّاخب للذّباب الأزرق يتحسّس بقايا الحياة ليقدّر بقاءه منتظرا هنا أو ينتقل إلى غرفة انتظار غيرها.

أكانت تحلم أم خُيّل إليها أنّ الله يخصّها دونهم بالتحيّة؟

برمَت شفتيها تعجّبا تعيد تدوير عقرب الساعة في الاتجاه المعاكس. هي لم تغْفُ. ثقل رأسها على كتفيها فأزاحته قليلا وألقت بشطر الجمل إلى خشب النافذة دون أن يفوتها شيء ممّا يعتمل على مقربة منها. من بلّغها السّلام الرّبانيّ، إذن، هو نفسه الذي يخطر ببالها الآن. اِفترّ إذّاك ثغر الرّوح عن بسمة مشرقة ودَفَق نبع الرضا دفقة نور ومَض في ماء نظرتها الفاترة، وانتثر كحبّات العقيق على أساريرها الذّاوية. تمتمت بكلمات تُسمَع هميسا غير بيّن. سكنت نفسُها الجزعة. عادت سحالي المخاوف إلى مغاورها القديمة. انغلقت فوّهات القلق. التأمت الشّقوق التي انفتحت على جدران الذّاكرة. الشّمس إلى زوال، والهودج جاهز لنقلها. لم يبق على السّفر سوى القليل. ترى هل تفطّن أحدهم لغيابها الفجئيّ هذا الصّباح؟ لو ظنّت أنّها ستفقد داخل هذه القاعة القدرة على السير بمفردها حيث شاءت ما جاءت.

في ترقّب الموعد تشغل جميلة نفسها بنفسها، وتنشغل السيّدة التي بجانبها بالعدّ التنازليّ لأنفاس المريض الممدّد على سرير قباله مقعدهما حيث تتلاصقان لضيق المكان واكتظاظه بالمرضى. لن يحلّ المساء حتى يُسهّل الله على روحه الخروج، علمتُ ذلك منذ رأيته هذا الصّباح. قالت تحدّثها دون تعارف مسبق. أحدهم طلب منّي أن أبيت بمنزلي الليلة بدعوى أنّ صحة رئتيّ لا تستدعي الإقامة الفوريّة في المستشفى على أن أعود غدا باكرا لعلّ وعسى.. لكن هيهات.. يحسبني غبيّة. يريد أن يفوّت عليّ السّرير الذي قضيت اليوم كاملا أنتظر أن يفرغ من صاحبه ليمنحه إلى غيري ودّا أو رشوة أو لأجل مصلحة ما.. إنّها الحرب. من لا يقاتل اليوم من أجل سرير إنعاش يموت متعفّنا في هذا المكان.. يا حاجّة، هل تحرسينه بدلا عنّي ريثما أعود من الحمّام؟ مثانتي ستنفجر، لم أعد أستطيع التأجيل أكثر. يا الله أجّل موته ريثما أفرغ بطني.. يا الله.. وذهبت مهرولة ممسكة بأسفل بطنها لتثبّت الصمّام إلى مكانه من عبوّتها المائيّة التي على أهبة الانفجار.

تصرف جميلة وجهها عن المحتضر وقد غدا علَما يخفق على سارية الألم تشرئبّ له الأعناق الملتوية وتتعلّق به الأبصار المحمرّة وتلهج بحدث رحيله الوشيك الصّدور الضيّقة والمهج المتضوّرة. تُميل رأسها إلى مستراحه الأوّل من إطار النافذة. تمدّ شطر وجهها ناحية الفضاء الخارجيّ البهيّ المشتهى، وتغمض عينيها كي لا ترى الهواء محتشدا على المداخل ولا يدخل إلى حجراتها الدّاخليّة ولا إلى أيّ منزل عظميّ ممّن يكتظّون من حولها، يتسوّلون شهقة مجانيّة من جيب السّماء السّخيّة أو جرعة من ذلك النّفَس السّحريّ المعلّب في القوارير الطويلة المصطفّة كشواهد قبور متنقّلة، كي لا تشهد الآمالَ تخيب والمنازلَ تنطفئ تلو المنازل.


Chahrazed Fekih

تُغمض عينيها فتحجز طفافة السّكينة الباقية تحت جفنها المثقل بكيس خفيّ من الملح.. وميض البسمة ما يزال مرتسما خيطا رقيقا يضيء نيل الشّفتين. وميض بارق متراقص ينبثق من قاعة الخيال المضاءة بمصابيح العرس الأخير.. العمر يتزيّن لفرحته الثانية، وفستانها هذه المرّة أبيض، أيضا، لكن لا شِيَة فيه ولا خرزة، يُفصّل الآن، كما الفرحة النّادرة، لأجلها وحدها فلا يُستأجر من بعدها ولا يُعار.

هل أعدّت كلّ ما يلزم؟

تفيق جميلة بجمال أقلّ ورهَق أكثر. تعلقّ بصرها إلى السقف فينة يسرد خلالها الحكّاء الدّاخليّ أحداث اليومين الأخيرين.. تطمئنّ.

تركت بيتها نظيفا مرتّبا لاستقبال ضيوفها، وجهّزت للعشاء ما يلزم من مال ومواعين ومؤونة. لن يحتاجوا إلى شيء. تنفلت منها نظرة فضول. تبحث قلقة عن السيّدة التي كانت حذوها.. ألم تعد بعْد من الحمّام؟ عندما رأت في الغرفة المقابلة مريضا جديدا يستلقي على السرير المأمول مكمّما بقناع الأكسجين، عرفت أنّ عمليّة سطو خاطفة قاسية قد تمّت لحظة غفوتها وأن جارتها في الانتظار، في حال ما تزال حيّة بعد، قد اتّخذت، حتما، نقطة رصد جديدة.

تُغمض عينيها ثانية..

يتناهى إليها من داخل الهودج الخشبيّ المتهادي رفيف الحزن المتأنّق في الحناجر الحبيبة لأحفادها الأربعة يسابقون الجميع لحملها على الأكتاف. يزعجها صخب الوداع الاحتفاليّ لكنائنها اللاّئي لم ترهنّ منذ سنة، والنّواح الغنائيّ لجارتها اللّدود تُجاهر بمناقبها التي لم تعترف بها يوما، وتفرح في الآن نفسه لحفلة التّوديع المبهرجة تصاحب آخر ساعاتها في الحيّ. نساء كثيرات يذكرنها بخير، أعيان المدينة من معارف أبنائها المهمّين يتوافدون على حوشها البسيط، واسمها حبّة الهيل تُفوّح فناجين الكلام والماء العذب يرطّب سرير نومتها القادمة.

هذه المرّة أيضا تسافر إلى زوجها حيث هو، بعيدا عن منزلها الأوّل. تسير في المقدّمة والنّاس من خلفها جمع غفير يشيّعها خاشعا إلى مدينة غريبة بلا أسوار ولا أضواء تجلي عتمة الأنهج الخطيرة. لكنّها لن تذرف دمع الفقد ولن تستبق الرّحيل بالاحتمالات. ستصير أخفّ دون كيس الرّمل المربوط إلى ركبتها، وحبال مفاصلها وقد نتفها البلى. لن تفصلها سنة أخرى عن أبنائها وأحفادها بعد اليوم. ستقضي في ضيافتهم ما شاءت من الأيام وربّما الأشهر دون أن تُزاحم أحدهم على مساحته الضيّقة من العالم والأسرار، أو تُربك انتظام الفوضى في الشأن العائليّ للكنّة. من حسن حظّ الرّوح أنّ لسانها لا يغزل غير الحرير، كما لا أذن لها لتتسقّط أخبار كنائنها المتقطّعة من الإذاعات المحليّة لنساء الحيّ، بيد أنّها لا تعرف هل ستظلّ روحَ أمّ تغار من نساء سرقن أطفالها أم ستصير بعد خروجها من القفص الصّدريّ باردة كصقيع اللّيالي المهجورة.

تنشّ ثانية وبانفعال أشدّ الذبابة الزرقاء العنيدة. الشابّ الذي حدّثها قبل قليل نُقل إلى العناية المركّزة وتهامس المرضى بأنّهم نزعوا أسلاك الحياة عن رجل عجوز ليضعوه مكانه.. الأصغر سنّا أوّلا يقولون.. تتناسل الأقوال والأقاويل. تتالى الأخبار من جهات شتى نائية ومجاورة محمولة على أجنحة الذباب الأزرق العابر للمدن وقاعات الانتظار.. يزداد في اطراد مفزع عدد الوجوه المزرقّة، والأعناق الملويّة، والعيون المنطفئة والمخبرين وإعلاميّي المجاري الخصوصيّة للأشخاص والأماكن والأزمنة المتعفّنة الوقتيّين.. تلتمع بلا انقطاع شاشات الهواتف تسرّب حميميّة عذابات الرّمق الأخير الدّاخل وتذيع إعلانات النّعي المتتالية مكتوبة أو منقولة صورة وصوتا، كما لو أنّ العالم صار جنازة عاليّة يسير فيها الجميع خلف الجميع ويلتبس فيها المشيّع بالمُشيَّع.

ترمي جميلة كلّ ما يقع في بهو السّمع إلى سلّة الإشاعات دون فرز. كُتبت مقادير الأعمار ومواقيتها منذ الأزل ولا تبديل لها، تطمئن نفسها المتقدّمة في العمر والمعاناة. هذه ليست قائمة المنتدبين للعمل في المؤسّسة التي نسيت اسمها والتي حُذف منها حفيدها الأكبر ليُكتب مكانه اسم آخر بتدخّل من رجل دولة نافذ.. ما يزال الموت بيد الله وحده.

يثقل لسان حكّائها الدّاخلي ويتفتّت الكلام على شفتيه شَقفا جافّة، نابية الحوافّ تخز حلقها وتدمي لهاتها المرتجفة. تُشرع عينيها جاحظتين. قلّ ازدحام الهواء على مداخلها، وتفاقم ازدحام الأجسام الملقاة على الأرضية الباردة ومن استطاع، أسند ظهره في شبه جلوس إلى الجدار. بعضهم ظفر بقناع أكسجين والأكثرون ما يزالون على مقاعد الاحتياط يفترشون الجليز أو الحشايا المنزليّة أو بعض أثوابهم أو حجور مرافقيهم... سطع ضوء القاعة أصفر فاقعا يلسع المُقل المحمرّة المفغورة كما لو كانت العيون تتّسع لتسعف أصحابها بشيء من الهواء عبر مجاري الدّموع المتكلّسة في المحاجر.. وحدها جميلة تطبق أجفانها لترى بعين القلب غرفها الدّاخليّة تظلم غرفة تلو الغرفة.

سبعونُ حياتها كانت سيرة ذاتيّة مختلفة لن يقرأ أحد تفاصيلها المحتدمة مكتوبة على جدران السنين بماء وطين، لكنّ أحفادها سيحفظون تاريخها الشّخصيّ من غائلة النسيان. في قلبها بعض الوصايا الصّغيرة لم تقلها لهم بعد، وفي أدراجها تركت لهم تحف العمر النّادرة وبعض القطع الأثيرة من ممتلكاتها الشّخصيّة لم تعد الحين على يقين أنّهم سيلمّعونها من غبار الهجر بين الفينة والفينة.. ابنها البكر سيفعل ذلك حتما. سيكون أكثر من يفتقدها رغم تزمّته العاطفيّ الظّاهر. تأسف الآن أيضا أنها لم تنجب بنتا. كانت لتكون مرافقة لها في غربتها الأخيرة هذه.. لكن.. ما الذي أخّرهم عنها..؟ يجب أن تعلمهم بمخابئ المفاتيح والمدّخرات الصّغيرة التي تركتها لأجلهم بدل أن ينبشوا عنها كفراخ الدّجاج. لا تحبّ أن يفسد أيّ منهم أو منهنّ خاصّة نظام منزلها وأسراره الحميمة.

تحتاج فقط، يدا، أيّ يد لتأخذ بجسمها المرتجف كثوب خفيف على حبل منسيّ خارج هذا المكان المحتدم بالمتنازعين على قوارير الأكسجين المعلّب.. طال انتظارها بلا جدوى، ترى الأقنعة تُنزع عن فم لتسدّ فما آخر فيتمرّغ الأوّل مختنقا ويستعيد الثاني جرعة قليلة من الحياة قبل أن يُنزع منه قناع التنفّس ليوضع على فم غيره، ولا يبدو أنّ دورها سيحين قريبا.. تناوب مرضى عديدون على السرير الذي كانت تحرسه السيّدة لاحتلاله عنوة حالما يلفظ النّائم نفسه الأخير.. دارت حوله كما حول كلّ سرير بالمستشفى معارك كثيرة ضارية لم يفز فيها سوى من كان مرافقه قويّا عتيّا. احترقت شليّكات المصابيح المعلّقة بسقف خيالها المرح وصار ضوء الواقع باهرا يُدمع عينيها وهي تفكّ اشتباك جفنيها.. بدا باب الخروج قريبا لكن السّير إليه شاقّ.. سيكون عليها أن تمشي في مشقّة حذرَ السّقوط على الأجسام المتكدّسة وقد نُخلت من قدرتها على الحركة البسيطة كسُحُب حوامل لم تجد ريحا تدفع بها إلى حيث تتخفّف من أثقالها.. أن تجتاز كلّ غابة الأذرع الممدودة نحو السّقف، المشتبكة في عراك حامٍ قانط مع الهواء المعلّق فوق الرؤوس دون أن ينجحوا في تمرير بعضه عبر فوّهات الأفواه والخياشيم والعيون المفتوحة عليه برجاء مريع.

عبْر صدر النافذة المشرع على سماء زرقاء صافية وعصافير تزقزق نشوى، أرسلت جميلة نظرة جانبيّة مرسلة نحو الحياة التي غدت نائية مستحيلة، يؤطّرها مضلّع خشبيّ يمتدّ طوليّا إلى المجهول، ولا يسمح لها برؤية ما ينبض على جانبيه من تفاصيل اليوميّ البسيطة.



تستمرئ الملامسَ الخفيفة لنسمة لعوب تلاطف خدّيها، وتلاعب عقدة منديل الرّأس عند الذّقن المتقبّض، ثمّ ترتع جذلى في الفراغات الضّئيلة بين الكيانات اللّحمية المتهاوية أو المتهدّلة.. على جناح يمامة رماديّة رشيقة حطتّ مقربة رأسها الرّزين، أرسلت إشعارا مغناطيسيّا إلى زوجها ليعلمه بقرب مجيئها عنده.

لملم حكّاؤها الدّاخليّ مِزق مرحه المتهالك، تصفّح بسرعة مرتبكة مرتجفة جذاذات سيرتها الذّاتية الباقية، وقام يشعل شمعة في قاعة الخيال المعتمة. على وزن الإيقاع الحركيّ للّهب المرتعش، رأت جميلة نفسها تغادر قاعة الانتظار كريشة بيضاء تتهادى خفيفة معافاة في الدّرب الذي رسمه إطار النافذة.

في الخارج وجه الله الجميل يضيء المرّات المظلمة في جسمها، ويفتح فيها معبرا آمنا لهجرة الروح نحو مكان يسهل فيه شرب الهواء الحرّ وتناول فاكهة الطّمأنينة من أطباق الأحبّة.

في الخارج فقط قد تعثر على حفيد ما يحملها على ظهره ويجتاز بها الخطّ الحدوديّ بين ساحة الحرب هذه وأرض السّلم الأبديّة، فتذهب بعيدا عن الذبابة التي أمِنت يدها الناشّة فاستقرّت بزرقتها الفاحشة على وجهها تطنّ بفرح ذبابيّ مثير.

كاتبة من تونس



ملف

أفكار وتجارب وعلامات

FUAD HAMDI 2013

فؤاد حمدي



الاستذكارُ هِبَةُ الوقتِ والمُفردات

"التِّيْهَاء" لعبدالقادر الشاوي

شرف الدين ماجدولين

لا تُكتب المذكرات، دوما، للشهادة، أو لتكريم أشخاص واعتقادات ومواقف، أو لتقديم مرويات مضادة، تكتب أحيانا برغبة إثبات أن ما وقع لم يكن وهما أو حلما، و أحيانا لأنها السبيل الأمثل لتركيب وقائع متنائية، مسكونة بالمعنى الروائي، ضمن منطق حكاية تتواتر أقدارها. وكأنما لتجعل المآل أشبه ما يكون بمحصلة نثرية لا مفر منها، خاضعة فقط لقاعدة المفردات وتقديرات اللغة الناقلة ولتأويلات المجاز. وفي أحوال الكتابة المتحققة التي تحبل بالمعابر وحيث تمتزج المذكرات بالرغبة في إعادة استيعاب مآزق التعبير والفعل الممتد من مدارات الأدب والفكر إلى السياسة، فإن طفولة الكاتب قد لا تعني لنا شيئا ولا حتى يفاعته، ننتظر أن نقرأ تفاصيل تلك المرافئ والممرات التي أفضت إلى المتاريس أو إلى المنصات، للملاجئ أو المنافي، بمعنى آخر نحن حين نقرأ سيرة كاتب ممن ساهم في صياغة وعي زمن ثقافي وسياسي، فلنتعرف ليس على البراءة، وإنما على المكر الموجب، على التجربة المنطوية على كل مثالب الشراسة والعنف، ولكي يحكي لنا عن أوج ما وقع، حين كان هناك، يشحذ الحد واللسان. وحين لا نريد قول الأهم في مسار حياتنا فمن الأفضل ألا نكتب مذكرات أو سيرة ذاتية، تفاصيل الطفولة وانتكاساتها وفتنها، وتحققاتها وامتناعاتها اللعبية، قد تكون مستساغة في حالات استثنائية، كحالة اليتم أو الاضطهاد أو الإعاقة، مثلما كان شأن جبرا إبراهيم جبرا أو سلامة موسى أو طه حسين، أو في حالة اقتلاع جحيمي من الأصل والمحتد كما هو حال كل الكتاب الفلسطينيين، حيث كان الشوق إلى سيرهم شوقا إلى فلسطين وإلى وجدانيات البعد والتوق.

إنه الافتراض الذي يتأكد منذ الأسطر الأولى لمذكرات عبدالقادر الشاوي الصادرة حديثا بعنوان "التيهاء" (منشورات الفنك، الدار البيضاء، 2021)، التي تنجز تأويلا مستحدثا لما علق بالذاكرة بعد متواليات نصوص سيرية تنهض كلها على مفاصل زمنية رسخت في الداخل العميق، وأعيد نسجها لملء فراغات سابقة، ولدرء امّحاء ظلال الصور العتيقة، وأيضا لتقليب بلورة وقائع بدت محايدة بعد ترقرق الزمن، وتصرّم السياقات، وربما لتصفية حساب مع الذاكرات المتقلبة ومع الوعي القديم، ومع اللغة.

تبدأ المذكرات برسالة إلى إيميليو ميسا، إسباني طفر من سديم الوقت، بعد ستة عقود من طفولة مهملة بقرية باب تازة، زامل خلالها السارد في صفوف المدرسة الابتدائية زمن الحماية الإسبانية بشمال المغرب، رسالة مجهول تشعل فتيل التذكر والتوق إلى استعادة ملامح وسجايا هاربة، وتفتح مسارات السرد على "الما بين" و"الما بعد"، تخلّلات الذاكرة وشكوكها واستيهاماتها، وما استقر فيها من طبقات ثابتة لا يرقى لها شك، ما بين القرية الصغيرة ومن حل بها من إسبان إلى العاصمة سانتياغو زمن السفارة، وما بين صاحب "دليل العنفوان" وبيلار ضونوزو الكاتبة الشيلية، ثم ما بين الكاتب/القارئ النهم للأدب العالمية و نجم روائي هو هاروكي موراكامي. وتدريجيا تسترسل المذكرات في تقليب صفحات وجوه ومدن وتفاصيل سياسية وأدبية وذكريات طلابية، من تطوان إلى الدار البيضاء إلى عمان إلى رام الله. ومن محمود درويش إلى نزار قباني إلى جبرا إبراهيم جبرا إلى علال الفاسي وأحمد بوزفور وإبراهيم الخطيب وإدريس الملياني، ومن مجلة "الثقافة الجديدة" إلى "أنفاس" و"مواقف" و"الأقلام".. ومن عبدالعزيز المنبهي إلى محمد بويعلى، ومن المؤتمر الثالث لاتحاد كتاب المغرب إلى انقلاب أوفقير، ووفاة الحسن الثاني، شخصيات وأمكنة وأحداث تُجتبى في مراوحة مطّردة بين الحاضر والماضي، وبين الهنا والهناك، لسبر تقلب الوعي بها، بمفردات مصقولة وجمل لا تزهد في تضمين الشكوك، عبر استدراكات متوالية، لا تخلو من نسغ نقدي أثيل، وروح دعابة غير زائفة.

ولع الاستئناف

تتألف المذكرات من خمسة وعشرين فصلا، دونما عناوين ولا أرقام، فقرات متجاورة تضم شذرات تلتمع في الذاكرة منفصلة عن بعضها في الزمن وعبر الفضاءات، لكنها تتقاطع في استنادها إلى إدراك مؤرق بمضمرات ما جرى، وعلى أيّ نحو حدث فعلا؟ وأي حقيقة يُمثّلها؟ وأيّ معنى لكل تلك التفاصيل التداعية بعد عقود من التحولات الصاعقة والمصائر المتنائية؟ فتبدو الاستطرادات المرتابة، الحائرة والمترددة في الحسم، والمتسائلة عن حقيقة الأشياء، بمثابة رهاب تعبيري تجاه اليقين. من هنا كان الاستئناف قدر الاختيار السردي للكاتب، بحيث تتجلى الوقائع المنجمة من قرية المنشأ "باب تازة"، إلى مرحلتي الدراسة في تطوان والرباط، إلى الاشتغال بالتدريس في الدار البيضاء، والانتماء إلى اليسار الجديد فتجربة الاعتقال السياسي، وما يوازيها من تولّعات كتابية وقرائية في فنون الرواية والشعر والفكر والسياسة، تتجلى كلها بمثابة قاعدة لاسترسال الاسترجاعات والتمثلات الذهنية، المنزاحة بفعل الزمن عن طراوتها البدائية، وتخلصها من تأثير حواضنها العاطفية والحسية التي أنبتتها تفاصيل العيش واشتراطات لحظاته وتقاطعاته مع مسارات الأصدقاء والأقارب والأباعد. في مقطع من الفصل الأخير من نص "التيهاء"، وقد مُثّل بوصفه مقدمة



عبدالقادر الشاوي

مؤجلة، نقرأ ما يلي "الحكايات تتحول بفعل مرور الزمن، ولا تموت في الذاكرة، وفي ذاكرات قد تموت أيضا. إنها تتحول معنا بمختلف أشكال التحول وعيناها أم لا... وإلا لما طاب لها أن ترتاح في مخزون تلك الذاكرة، إذا لم يعبث بها النسيان أو المرض الفتاك، إلى أن يأتيها الاستذكار فيوقظها (...) حكاية جديدة هي، أقصد حكايات، قد تبدو مفتعلة لأنها لم تعد أصلية في الكلام الذي أخرجها من الذاكرة وحبّرها على الورق. ولهذا وجدت أن في كتابتها ما قد يكون فيه إحياء لها وعلاج لتضخمها وتورمها على نحو سردي قد يقضي على أصلها كحكاية" (ص ص286 – 287).

هل الماضي، المختزل في التماعات أصول دارسة في الذهن، إلا أطياف معان تبحث عن تحقق؟ ذلك ما توحي به "التيهاء" حين تجعل المفردات المنتظمة في مدار التخييل، المخترق بالأوهام، منفذا وحيدا لتملك ذلك الماضي مجددا، ليس مهما أن تعيد الكتابة هنا ما جرى وإنما أن تبرزه عبر مسافة الزمن والوعي، وبما أن الأمر يتصل في النهاية بمعنى حكائي، فإنه يظل محفوفا بالتزيد الأسلوبي وبالقيم المضافة التي تهيلها التمثيلات التعبيرية على الوقائع والوجوه والسجايا والصور، لذا كان الانتقال من التذكر إلى التدوين مقرونا بجوهر روائي تكون فيه الكتابة عملا غير منته، عملا مستأنفا دوما ومحفوفا بأسئلة تتخطى حقيقة ما جرى وعلى أيّ نحو حدث، وتستحضر في المقابل سؤال: بأي صيغة يمكن أن يسرد اليوم؟

لا جرم بعد ذلك أن تتردد في مقاطع عديدة من المذكرات مراجعات شتى لصور كتاب ومناضلين ونصوص وأحداث سياسية، سبق للكاتب أن ضمنها مذكرات سابقة، وتم تركيبها مجددا ضمن اختيار سردي/استعادي مختلف، حيث الوعي يستأنف تقليب أوج حقيقة غير منتهية، ولا مستقرة على حال في الداخل العميق. الاستئناف هنا جسر بين الذاكرة والكنه التخييلي، المفتوح على التجربة الإنسانية، الجديرة بأن تروى عبر سنن نثرية، يقول المتلاشي في خلايا الذهن، ويعيد ربطه بقاعدة الأدب. وهي السمة التي تجعل المذكرات التي يكتبها الروائي والناقد والسياسي أبعد ما تكون عن مجرد تدوين مسار أو تسجيل تجربة، أستحضر هنا تحديدا ماريو فارغاس يوسا، الذي شكلت مذكراته معالم طريق في الكتابة الروائية، مثلما أستحضر فاكلاف هافل وآخرين عديدين ممن تحول استذكارهم لتفاصيل مسارهم الأدبي والسياسي إلى امتحان لكفاءة الخروج من دائرة الأحكام المتواترة إلى إعادة تشكيل الوعي بها، وسبر قدرتها على الصمود وإنتاج الأثر.

تأويلات النسيان

ولأن المذكرات، بحسب منظور السارد، واعتقاده، تولع بالاستئناف، فهي حيز مثالي لتشكيل الاحتمالات، والمتاهات السردية، التي قد لا تفضي إلى محصلة، بقدر ما تستهدف تأويل النسيان، ولعل هذا النهج هو ما نحا بمبنى السرد إلى أن يتجلى بوصفه استذكارا وتبيينا لمتاهات الاستعادة؛ تصويرا وتحليلا في آن، ونسجا لتماثلات تستدعي الأشباه والنظار في عوالم الكتابة، تصل بين الكائن المسكون بالرومنيسك وتحققات التعبير الروائي، ذلك ما نجده حين ينتقل صوت الذات من إدراكها لحقيقة مصيرها الخاص، إلى تأويل مغزى الانتشار في الحديث عن هاروكي موراكامي، وكيف يتقاطع معه في الوجود خارج الأمكنة الأصلية، وفي هواية الركض، وفي ازدراء الوقار الزائف، وتبجيل الهجانة والوجود البرزخي لينتقل الخطاب تدريجيا إلى تخييل أثر هذا المثال الروائي في توجيه قراءات السارد، لـ"مشيما" و "كواباطا" و"بانانا يوشيموطو" إلى التوغل في مجاهل الثقافة اليابانية القصية. وسرعان ما تتداخل على نحو مباغت أصوات آخرين مقتبسين لتمثيل موراكامي، الشبيه الغريب، والمولّد لالتباسات دون حد. وهي المساحات التحليلية التي تنقل التذكر من الوقائع إلى الخطاب والصور الذهنية والمعاني، التي تجعل النسيان قاعدة للتأويل ومفارقة تكلسات الزمن والأحداث والشخوص، في أفق قول ما يثقل الذاكرة الأخرى خزان النصوص والصور والتخاييل. في الفصل الثاني من المذكرات، نقف على مثال بديع لهذا الانتقال من مكابدة التذكر واعتصار الذهن لتمييز ملامح إميليو ميسا (زميل الدراسة في باب تازة زمن الحماية) إلى الحديث عن سيرة الكاتبة الشيلية بيلار ضونوزو، وما حفلت به من كشف صاعق لتفاصيل عائلية موجعة. يضع السارد عتبة تخييلية لتسويغ هذا الانتقال من صورة شمسية قديمة لتلاميذ الفصل أرسلها "إيميليو"، إلى متاهة كتاب ضونوزو، عبر حلم يرى فيه السارد نفسه يجالس الكاتبة ليروي لها تمنعات شظايا الأثر القديم على اللَّمْلَمَة، يقول "رأيت في منامي أنني أروي هذه الواقعة لـPilar Donoso ونحن نحتسي القهوة، التي دون سكر، في الفيراندا ببيتها في (لارإينا). لم تستجب، فيما بدا لي، لروايتي لما فيها من قدم وغرابة أولا، وما فيها من عواطف وتاريخ وأحاسيس استثنائية طاغية لم يسبق للكثيرين أن أحسوا بها ولا شعروا بوخزها في ذاكرتهم ثانيا. وستون سنة وأنا الحامل والمحمول، وإميليو ميسا، ومختلف التداعيات المتفاعلة في الوجدان وفي الذاكرة" (ص19). كل هذا في معبر رؤيوي تلتبس حقيقة وجوده وتمثله لظلال الماضي مع كاتبة يبدو أنه جالسها بالفعل بعد ذلك، ليعوض الحديث عن كتابها السيري شروحات معقدة عن تيهان صورة وجه قديم في ذاكرة الطفولة، وشيئا فشيئا يتداخل تأويل النسيان مع صيغة تبيين سردي كل ما فيها يحيل على بلاغة الرواية.

حتى لا يرسخ الوهم

والظاهر أن نزعة "الروائية" تتخذ لها تجليات شتى في فصول المذكرات ومقاطعها، إذ ثمة صورة لبطل مؤرّق بوقائع وشخوص وأزمنة وفضاءات متوالية، يبدو عبر تمثيلاته المتساندة، والمتنائية في آن، أنه صوت مختلق شأنه شأن فضاءات وشخصيات مختلفة تنأى عن مجرد كونها كيانات تاريخية، إذ تبرز في الغالب الأعم عبر وجهها الخفي أو المفارق أوالمناقض للتوقع؛ مع ربطها بامتداد تخييلي لا يخلو من مضمر درامي، وثمة أيضا الحوارات الداخلية الممتدة، وأحلام اليقظة، والمشاهد المفعمة توتّرا، كل ذلك حتى لا يرسخ وهم لدى القارئ، بأنها مجرد استعادات لشبكة وقائع، هي بالأحرى تأمل في لعبة الاستعادة ذاتها وإعمال للنظر في جدواها، وما الذي من المحتمل أن تفضي إليه غير الحقيقة؟ (في النهاية أيّ حقيقة ممكنة في تقديم حكايات؟ إلا حقيقة النثر الحامل لها).

إنه المعنى الذي لا يفتأ السارد ينجمه عبر مختلف صفحات "التيهاء"، بالرغم مما قد يوهم به إيقاع الاستذكار بدءا من الفصل الرابع من استسلام لضغوط تفاصيل ما جرى، حين يشرع مع مشهد العودة إلى كلية الآداب بالرباط، لتقديم رواية "بستان السيدة"، في ربط الممر الرئيسي والقاعات ومقر العمادة بسنوات الدراسة والعمل الطلابي بمعاشرة أسماء ورموز تمتد من محمد عزيز الحبابي إلى المشتري بلعباس... لتتداعى بعدها الفصول النقدية والتأريخية والساخرة والهجائية أحيانا لجيل ومعتقدات فكرية وتولع أدبي، وتعلق بالحياة دوما، ومصادقة لبقاع الأرض المتنائية. ومن غير أن يفسد ذلك الرهان المؤسس على كون ما يقال هو احتمال تخييلي ومجاهدة لتقليب بلورة الزمن، إنه المغزى الذي توجزه فقرة من الفصل السابع عشر، تقول "حتى عندما وجدتني، في المحاولة المربكة والمضنية، أريد استعادة ماض أتخيله أكثر مما أصوغه، وأراه يصوغني بدوره عندما يغالبني ويغلبني الشوق ولا أستطيع التغلب على النسيان. وفي هذه الحلقة اللولبية الملأى بالمصادفات والاستيهامات والترددات، حيث لا يبين مصير ولا موقف ولا اختيار، وحيث أنت والذاكرة فارغان أجوفان سيان، وحيث اعتصر المصير فلا يقطر حنينا، وحيث الوقائع بدون أجنحة ولا ريش، وحيث أنت باهت... وما شئت، فلا أجد ما يسعفني على التذكر. هنا يكون الخيال زادا" (ص 217).

تركيب

غالبا ما تبدو الكتابة عن الذات مسعى لتمثّل الماضي، من أفق الوعي باكتمال المسير أو قربه من مدارات الأفول. تأمل في تجارب لم تمض حتى نهاياتها، وأخرى لم تفسح لها مجريات الحياة الضيقة مساحة للإيناع؛ و برغبة الإفضاء التطهري بحجم الخسائر والسعي لمجاوزة فجوات القساوة واليأس، وربما لإبهار الآخرين بإيقاع نجاح استثنائي، بيد أن تلك الكتابات أيضا تنطوي في العمق، جميعها، على مساحات مواجهة مع الخوف المتأصل من الغياب الموشك. وتشبث صامت بما تبقى من مرافئ العمر. وبالسعي إلى استعادة عوالم منتهية، وقيم التبست بالذاكرة، وعواطف ولدتها سياقات مفقودة، وهو الافتراض الذي تتجلى عبره التخاييل الذاتية ذات الجوهر الروائي بما هي تحايل على الذكريات وامتحان للحنين ووعي بالمعابر والتبدلات. وبقدر ما يبدو هذا التأويل متصلا بالمرجع البعيد في الروايات ذات السند الفنطازي ملتبس الحدود، فإن استعادة الأصول في النصوص التي تقرن الوجود الذاتي بالمعنى الروائي، تتجلى بوصفها علة للحكي، ومحركا للصوغ الأسلوبي، ومقصدا لجدلية الشخوص والفضاءات والمشاهد والأزمنة، ذلك هو الدرس الذي تعلمنا إياه تمثلات "التيهاء"، والذي يعيد صياغته عبدالقادر شاوي مجددا لإعادة تملُّك أزمنة وسياقات ووجوه ولتعريتها أيضا، إنما في كل الأحوال لتجبيل لعبة الاستذكار ورهنها بقَدَر الوقت والمفردات.

كاتب من المغرب



هيجل وأفريقيا

في نقد عنصرية الفلسفة الهيجيلة

عبدالكريم نوار

يقدم فرانز فانون تصور فريديريك هيجل حول أفريقيا وهو تصور مليء بالنعرات العنصرية؛ نجد ذلك في تعريفه للقارة السمراء إذ يقول: إنها قارة مقطوعة عن التاريخ، على الأقل منطقة الصحراء الكبرى وهي الصورة التي تقطع القارة (بصورة طبيعية) إلى جزأين: أفريقيا مقطوعة عن العالم ومحدودة بجغرافيتها وحيواناتها ونبتاتها غير الإنسانية، غابات كثيفة لا نهاية لها، الزواحف والأفاعي والبعوض وقردة الغورياد، ذلك الحيوان الهجين بامتياز، لا تصور العمود الفقري لأفريقيا، بل جوهرها ومعناها أيضا. يؤكد فانون في قراءته لهيجل أن الأفريقي شخص مصلوب، لا ثقافة له ولا حضارة، وبهذا العراء يكون وجود الزنجي وكينونته عقدة نقص له لا تفارقه، وتنشأ هذه العقدة لدى كل شعب يمر بتجربة موت أصالة الثقافة المحلية، "إن أفريقيا محكومة بأن تظل خارج منطق التاريخ،.. تاريخ يغفو في أفريقيا والعقل يتحرك دون أن يتقدم.

يرى كلود لفي ستراوس أن هذا الموقف أكثر كلاسيكية وهو يستند إلى أسس نفسية لا علاقة لها بالعلمية ولا بالواقعية، وهدفها التعبير عن الرفض الكامل لأشكال الثقافة الأخلاقية والاجتماعية والدينية والجمالية البعيدة كل البعد عن القيم التي يعتنقها. فتعابير مثل "عادات المتوحشين" و"الواقفين خارج التاريخ" التي يقول بها هيجل والكثير من ردود الفعل الفظة التي تعبر عن القشعريرة والتقزز أمام أساليب العيش والاعتقادات الأخرى التي تختلف عن الثقافة الغربية.

يمكننا أن نقول مع ستراوس إن العنصرية متأصلة في بعض الثقافات الغربية (الثقافة اليونانية والرومانية مثالا) التي كانت تجمع كل ما لا يشترك مع ثقافتها تحت مفهوم "بربري"، وفيما بعد استعملت هذه الحضارة مفهوم "متوحش" بالمعنى ذاته. فمن المرجح حسب ستراوس أن كلمة "بربري" يلفها الغموض من الناحية اللغوية، ولا تعبر عنده إلا على المتوحش الذي آتى من الغابة. وهدفه التذكير بنوع من الحياة الحيوانية المتناقضة مع الثقافة الإنسانية. في كلتا الحالتين ترفض القبول بواقعة تنوع الثقافة، وتفضل أن ترمي بالآخرين خارج الثقافة، أي في الطبيعة. يقول ستراوس "إن هذا الموقف الفكري الذي يرمى باسمه 'المتوحش' خارج الإنسانية هو تماما الموقف الأبرز والأكثر تميزا لهؤلاء المتوحشين أنفسهم، بالفعل نحن نعلم أن فكرة الإنسانية التي تشمل دون تمييز في العرق والحضارة، كل أشكال النوع البشري لم تظهر سوى متأخرة جدا ولم تعرف إلا انتشارا محدودا". يؤسس ستراوس لهذا الموقف أنثروبولوجيًا عندما يؤكد على أن الإنسانية عند الشعوب القديمة تتوقف عند حدود القرية، التي يشير فيها هؤلاء السكان إلى أنفسهم بـ"الناس" وأحيانا يقولون بكثير من الرصانة "الطيبون"، "الممتازون"، "الكاملون"، الأمر الذي يعني أن القبائل والمجموعات والقرى الأخرى لا تشترك في هذه الفضائل الإنسانية، لكنها تتألف من "السيئين" ومن "الأشرار" ومن "قردة الأرض" من هنا نلاحظ كيف تأسس الموقف الهادف إلى حرمان الأجنبي من الحقيقية الأخيرة إذ يجعل منهم شبحا أو خيالا. هكذا تتحقق أوضاع غريبة حتى يتبادل المتحدثان الرد بقساوة.

ويقدم طرفة مضحكة ومأساوية في نفس الآن، مفادها أن في بلاد الأنتيل الكبرى بعد عدة سنوات من اكتشاف أميركا، حينها كان الإسبان يرسلون بعثات التحقيق

للبحث فيما إذا كان السكان الأصليون يملكون روحا أم لا، كان هؤلاء يعمدون إلى إغراق السجناء في المياه وذلك لكي يتحققوا عبر المراقبة الطويلة، عما إذا كانت جثتهم عرضة للتحلل أم لا. وعليه فإن هذه الطرفة النافرة والمأسوية تبرز بوضوح المفارقة العنصرية، ويرد ستراوس على هذا النوع من التفكر العنصري بقول صريح وواضح "فبرفضنا الإنسانية على الذين يبدون أكثر 'وحشية' أو 'بربرية' من ممثليها، لا نقوم إلا باستعارة واحدة من مواقفهم المميزة، منهم. إن البربري هو قبل كل شيء هو الانسان الذي يعتقد بوجود البربرية". لم تفلت شمال أفريقيا من هذه العنصرية الهيجلية؛ قال في الجزء الأول من العقل في التاريخ "ولقد كان من الواجب ربط هذا الجزء من أفريقيا بأوروبا، ولا بد بالفعل أن يرتبط بها، ولقد بذل الفرنسيون أخيرا جهودا ناجحة في هذا الاتجاه. فهو - مثل آسيا الصغرى - يبدو متجها نحو أوروبا. هاهنا استقر القرطاجيون والرومان والبيزنطيون والمسلمون والعرب تباعا، كما ناضلت المصالح الأوروبية لكي تجد على هذه الأرض موطئا لأقدامها". فإذا كان هيجل ينظر للاستعمار بعين الرضى، معجبا بنابليون غازيا ألمانيا، مجردا وبقساوة دخول جيوش فرنسا إلى بلاده - تجريدا فلسفيا باردا "روح العالم يمتطي صهوة جواد" - فكيف يمكن لهيجل أن يكون رؤوفا بشمال أفريقيا؟ فهو يؤيد استعمار فرنسا لشمال أفريقيا سنة 1830 لكن لماذا هذا التأييد؟ فإن كانت أفريقيا تحيل عند هيجل على "البربرية" و"التوحش"، وإن كان شمال أفريقيا قريبًا من أوروبا "المتحضرة" فإن على فرنسا أن تدرج هؤلاء الذين يتموقعون خارج التاريخ إلى حركة التاريخ وذلك عبر الاستعمار.

وبناء عليه ليس هناك ما يدعو للغرابة في أن يبرر هيجل الاستعمار والتوسع الإمبريالي الذي خلف الدمار والاستبداد في هذه البلدان إلى يومنا هذا، إن المنطق الهيجلي هذا نفسه الذي به تُستعمَر الدول وتُستنزَف.

كاتب من الجزائر



محمد عبدالحي وذاكرة الهوية

ناصر السيد النور

أعوام انقضت منذ أن رحل مبكراً الشاعر السوداني الفذُّ محمد عبدالحي (1944 – 1989) الذي لم يكن شاعراً في سياق الاستثناء الإبداعي (شاعرا) وحسب بل كان في السياق المعرفي والفكري والعلمي أستاذاً جامعيا وباحثاً ومترجما وناقدا. وكان من الشعراء القلائل ممن يوصفون بالعبقرية، بتلك الملكة وطاقتها الإنتاجية الهائلة التي أشاعت وهجاً على امتداد سؤال الشعر والإبداع منذ منتصف الستينات على أسس ومعالجات شعرية جديدة متعددة الروافد. فقد كشف من خلال رؤيته الشعرية لا الخطاب السياسي عن سؤال الهوية وجدل التكوِّين في حده التاريخي الحرج في وطن لم تزل تستعر فيه هويات قلقة لا تكتفي بمشروعية السؤال وحده بل قد يحملها السؤال على حمل السلاح أي "هويات متقاتلة" على وصف المفكر اللبناني أمين معلوف (-1949). ويأتي سؤال الهوية ويرتبط في شعره لا عند حدود طبقات أوزان أشعاره ولزومياته ثرية الإيقاع. ولكن السؤال "النقدي" يبدأ وينتهي بمدى ما أثارته وتثيره تجربة الشاعر وقصيدته – ديوانه – المفارقة "العودة إلى سنار" وما ارتبط بها من تيار مدرسة "الغابة والصحراء". وهما اتجاهان "الشاعر والمدرسة" شكَّلا جلبة في حوارات الستينات داخل حرم جامعة الخرطوم وخارج محيطها؛ إنها ذلك الاتجاه الذي سيعرف لاحقاً في دائرة المشهد الثقافي التاريخي بمدرسة الغابة والصحراء تلك المحاولة المستلهمة من جغرافيا لا يقف وصفها على المسح الطبوغرافي في موازناته الطبيعية عند حدود التباين المناخي والثقافي و"الهوياتي" بل أقرب تطابقاً بأن توصف بالجغرافيا المُنهكَة في وصف أستاذ اللغويات والناقد البروفسور أحمد الصادق برير وأحد أبرز الباحثين في تجربة الشاعر بحثاً وتقديما وترجمة لأعماله.

للشاعر محمد عبدالحي في سيرته الذاتية المبثوثة على نطاق واسعٍ وتلك التي تناولت أعماله بالدراسة والتحليل، شخصية تخرج كما أعماله بتميز لا تخطئه عين فاحصة، تميز ترافقه العبقرية. وطالما تعلق الأمر بالعبقرية والتي في جانب من تعريفها "تميز الشخصية بقدرات ذهنية استثنائية". ولأن عبقرية شاعرنا تتسع لكل مترادفات العربية وصفاً وألقاباً مستحقة معجميا بحق شاعر فذ وفحل وفطحل لا يقارع، وإن لم تلصق به ألقاب كتلك التي صاحبت الشعراء قديما وحديثا. ثُم إن عبقريته لم تتوقف على حدود قرظ الشعر، بل تعدتها الى آفاق معرفية أخرى. ولم يُوظف عبقريته الشعرية بوصفه أيديولوجيا ناجزة تصبغ وتعيد تسمية الأشياء على سمتها المحدود. ولكن كانت تجربة إنسانية وانبثاقا وجدانيا محفزا في معالجاته الكبرى على النهوض كما جرى في مسار الأمم وتطورها التاريخي. فارتباط الشاعر بالهوية أو بال"القضية" أي رمزاً للهوية متجسدة شعراً لا ينتقص من مكانته الشعرية مثلما هو الحال لدى الشاعر الفلسطيني محمود دوريش (1941 – 2008) الذي حمل شعره تجسيداً قومياً القضية الفلسطينية أو الجرح الفلسطيني والشاعر الأيرلندي ويليام بتلر ييتس (1865 – 1939) للقضية الأيرلندية فعرف كشاعر أيرلندا القومي. وغيرهما من شعراء آثروا بملكتهم الشعرية رؤية المحنة الإنسانية من خلال الشعر وعواله انتماءً.

والمحتوى الشعري وبيانه اللغوي في المعالجة الموضوعية أو الموازنة اللغوية وتعبيراتها الرمزية، أو ما يعرف بمعالجة قضايا موضوعات الشعر فبحسب التعاطي النقدي الكلاسيكي بالشعر وقضاياه، وربما إلى حدود ما يفهم من غاية الشعر وفلسفته في منحى نقدي آخر يستسيغ تناولها شعرا. والعلاقة بين موضوعات الشعر المتداخلة تقود عادة إلى التساؤل والبحث عن جذور تكوينية (مؤثرات) ليست حصراً على اللغة منتجة الشعر وإنما إلى ما

عماد عبدالله

يمكن استيعابه في قراءة العوامل التأريخية وشروطها الاجتماعية والسياسية. وهو ما لا يمكن فصله عن عبقرية تحيط بالشاعر سليقة في تُراث العربية وشعرها الذي يمثل ديوانها الأكبر حين يكون الشاعر حصراً مستقلا بذاته بصنعة لا تكتسب أو الشاعر يولد شاعراً ولا يصنع (A Poet is born, not made) في ثقافات أخرى تعرف كغيرها الشعر كتجربة إنسانية مشتركة لها دواعيها الوجودية والوجدانية.

ولكن ما تجلى في شعرية (Poeticism) عبدالحي في خضم تفاعلات اتجاهات شعرية حادَّة قامت بتقويض بنية المنظومة الشعرية العربية بين الرسم العمودي وحداثة التفعيلة إلى مطلق قصيدة النثر؛ فتجلت عبقرية الشاعر ومن ثُم تقوَّت بتفوق أكاديمي عبّرت عنه أطروحاته البحثية المنجزة في عمر العبقرية بحسبان أن العبقرية لا تأتي متأخرة! في أطروحته العلمية عن الشاعر الإنجليزي أدوين موير (1887 – 1959) التي يعدها الناقد أحمد صادق أول ملامح المشروع النقدي. فإذا كان إنجازه الشعري المبتدع لا يقل حضوراً عن إنجازه الفكري الإبداعي المتميز ومن ثم تتصل فكرة مدرسته الغابة والصحراء كفكرة منبثقة عن تفاعل وجداني وفكري عميق تجذرت مرجعياته في الأدبين العربي والإنكليزي والأهم الجدارة الموثوقة في الخلق والابتكار. والشعر يقاوم من داخل التاريخ باعتباره استقصاءً للحدث وترميزا



له تاريخيا، فهو يستدعي ذاكرة يغذيها ما احتشدت به قصيدته (العودة إلى سنار) من صور تأريخية وفولكلورية متفحصة بصورة بصرية جلية:

وكانت الغابة والصحراءُ
امرأةً عاريةً تنامْ
على سرير البرقِ في انتظارِ
ثورها الإلهي الذي يزور في الظلامْ.
وكان أفقَ الوجه والقناع شكلاً واحداً.
يزهر في سلطنة البراءة
وحمأ البداءة.
على حدودِ النورِ والظلمةِ بين الصحوِ والمنامْ.

غابة وصحراء

وكما سبق القول، فإن الغابة والصحراء تلك الصفة الثنائية "غابة وصحراء" التي لازمت اتجاهاً شعرياً برَّز في الشعر السوداني على بنية تصورات وأفكار مجموعة جلها الشعراء محمد المكي إبراهيم (1939 -) النور عثمان أبكر (1938 – 2009) وكلاهما من أفذاذ شعراء السودان وشاعرنا الذي سترتبط به على المستوى الشخصي والشعري خاصة أن قصيدة- ديوان "العودة إلى سنار" انتهت الى تعريف جامع بذلك الاتجاه؛ فلا تُعَّرف تلك المدرسة الشعرية إلا به وكل ما يمثل مداراتها وتحيزاتها وانتماءاتها الفكرية. وكسائر الاتجاهات التأسيسية لمن هم في حداثة التجربة لم تكن مدرسة الغابة والصحراء تياراً يمكن أن ينظَّر له أو يُقيم وفقاً لقواعد نقدية تفيد في نظرية تاريخ الأدب! وظلت اتجاهاً كثيف الزخم والحضور ولكن بتأثير خفيض ينسب إلى جماعة شعرية أكثر منه اتجاهاً تأسيساً في الشعر سواء على مستوى التاريخ النقدي الأدبي أو الظاهرة الأدبية. وانتهت ربما إلى محطة تاريخية في مسيرة الشعر السوداني كما كتب أحد مؤسسيها الشاعر محمد المكي "في ذكرى الغابة والصحراء". وتدخل في هذا الكثير من التيارات الفنية (المدارس) في الرسم والتشكيل ومجموعات الغناء وغيرها من محاولات ابتغت التأسيس والانطلاق من بنية علمية بالتنظيم الجماعي في الأداء. فالحدود التي رسمها أو حددها هذا التيار الشعري لنزوع أفريقي عربي وما واجه من ربما حملات مضادة إذا جاز التعبير تكشف عن التحرك العنيف الذي أحدثته هذه المجموعة. وما يجدر ملاحظته أن هذه الجماعة قامت على أسس تأصيلية مبتدعة بنزعها نحو الإجابة – بحسب رؤيتها – عن أعقد قضايا البلاد حول جدل الهوية. ولم تكن تقليداً شعرياً لمدارس مجاورة مع اختلاف الظرف التاريخي كـ"مدرسة أبولو" أو جماعة "الديوان" في بدايات القرن العشرين في العالم العربي. فإذا كان تأسيسها انبنى على رد فعل شعوري مضاد على نحو ما فسره مؤسسوها إلا أن هذا الحسّ اللحظي كوَّن رؤية أراد لها أصحابها ترجمتها على الواقع الشعري والفكري في واقع شعري اتسم بحسب الناقد محمد إبراهيم الشوش (1932 -) بعزلة دفعت إلى ظهور تقاليد دينية واجتماعية ولغوية خاصة به، منفصلة عن غيرها من التيارات الأخرى التي شملت العالم العربي بعد النهضة الحديثة.

شعر الهوية وهوية الشعر

مثلت قصيدة "العودة إلى سنار" التي نشرها الشاعر في منتصف الستينات بصحيفة الرأي العام السودانية 1966، رمزية التمازج الإثني كيميائيته الأنثروبولوجية والتاريخية بين مكونات أنتجت في الوسط ما شكل هوية هجينا وثقافة قومية سائدة في بلد تتعدَّد فيها كافة مكونات الاجتماع البشري والعمراني على مفهوم ابن خلدون التاريخي، فقد سبقت إليها دعوات عدة على اعتبار سنار "بوتقة الانصهار" (Melting Pot) نقطة البداية التي تم بعثها وتشديد الانتماء إليها وتبني نموذجها المفترض مثلما طالب غداة الاستقلال المفكر الراحل جمال محمد أحمد (1915 – 1986) بإطلاق اسمها على الدولة الوليدة بدلا عن السودان؛ وسنار كذاكرة جمعية رمزية كثيفة الدلالة ومتحركة ومتحولة عن إحساس بتاريخ مفقود وإن شكَّلت معنى قيمياً يرتاده الشعر بما يمثل المعنى بالمفهوم الشعري في شرحه ودوره في الشعر ومفاهيمه البلاغية في الشعر على قول الناقد الرائد جعفر بن قدامة (889 – 948) إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم بها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه. والمعاني ربما تحولت من نمطها البلاغي القديم إلى معاني اتسعت دلالاتها في القراءة الشعرية بما يتجلى في مخيلة الشاعر عطفاً على تفسير وقائع وأحداث وبنفس المعنى النقدي القديم (موضوعات الشعر).

وأيا يكن موقع تلك مدرسة الغابة والصحراء، ورؤياها في التصَّور ومدى مطابقته لتجربة شاعر أو شعراء في بواكير مرحلتهم الشعرية إلا أنها أثارت من السؤال أكثر من الإجابة بحثاً عن صيغ من واقع مركب لا يُلزم الشعر فيه بالإجابة. وإن تكن قصيدته "العودة إلى سنار" تدشيناً مثيراً على تيارٍ شعري اقتصر جماع الخطاب الوطن وشعبه وذاكرته، ففي تلك القصيدة التي حملها تساؤلات مباشرة تكشف لا عن جدارة السؤال بقدر استبطانها للسؤال في مشروعيته القصوى في مقطعها الثاني "النشيد الثاني":

افتحوا أبواب المدينة
بدوي أنتَ؟ لا
من بلاد الزّنج؟ ...لا
أنا منكم. تائه عاد يغنِي بلسان
ويصلّي بلسان
من بحار نائيات
لم تنر في صمتها الأخضر أحلام الموانئ.

ليس للشعر تفسير بغير دلالات المعاني وليكن التساؤل محورا تدور حول صياغته تراكيب الشعر ووحي الكلمات ورمزية المفردات. فإذا كان عالم الشعر ومن أين يجتمع للشاعر جماع الرؤية أو كما رؤية عالم النفس الأشهر سيغموند فرويد في قوله (1856 – 1939) إذ أن الشعراء يفضلون تقصير المسافة الفاصلة بين طبيعتهم الذَّاتية وجوهر الإنسان عموما. وتبقى قصيدة "العودة إلى سنار" ملحمة نمطية في سؤال الهوية استحوذت على ما عداها من قصائد لرواد هذا الاتجاه المستجد في سوح المنافسة الشعرية ومحاولة شعرية جهدت في تقصير تلك المسافة المبتغاة.

وبالمقاربة النقدية (Critical Approach) كمدخل لقراء قصيدة "العودة إلى سنار" للبحث عن تصور للهوية كما جلتها القصيدة لم يكن اختياراً فرضته طبيعة العمل الشعري وما يستدعيه ويفرضه من أطر منهجية في البحث والتحليل النقدي؛ ولكن وإن لم يختلف البحث عبر تباين أدوات التحليل أو الشرح عن مقاربة تلامس الإطار الشعري العام للقصيدة ومن ثَّم أمكن باستخدام تلك الأدوات تفكيك عوالمها. ومن هنا تعددت قراءات القصيدة ربما مستويات فهمها؛ ومن هنا جاء التفاوت في درجة قياسها من رمزية مغرقة في الغموض إلى دراما مسرحية تتبدل فيها الصور الشعرية المستعارة من التاريخ والأسطورة إلى قراءة أسس ارتجاعية (Retroactive) لمنحنيات التاريخ كما يفترض أن يتأوله الشعر. وهذه القصيدة الطويلة الغنية بالصور برأي الناقدة سلمي خضراء الجيوسي (1926 -) من القصائد التي تستخدم الأسطورة التي تميل بشكل خاص إلى استعمال الصور الطويلة العريضة التي يدعمها دائماً كثير من الاستعارات القصيرة والرموز والتشبيهات أحيانا. واستعمال الرموز يشجع كذلك على إبداع صور تستمر وتطول، لأن الرموز تمنح ثروة غنية من الترابطات والعلائق تغني الصورة العامة وتعطيها القدرة على الاستمرارية. وإن أطبقنا هذا التصور النقدي على قصيدة "العودة إلى سنار" سنجد ثمة تفسيرا آخرا لا يرتبط بالضرورة بنقد الشعر، وإن قاربه في عموميته الأدبية وذلك بتأثير من آراء عالم الأنثروبولوجيا البريطاني توماس فرايز (1854 – 1941) في كتابه الذائع الصيت "الغصن الذهبي" وأثره بالتالي على طبيعة التوظيف الأسطوري في الشعر العربي في أن الأسطورة لا تنزاح عن الذاكرة الموروثة للشعوب.

وإذا اعتبرنا "الهَوِيَّة" تغطي عدداً من الأنماط اللغوية والثقافية والاجتماعية وذلك بوظائفها المختلفة وتحيط بها حزمة من التعريفات المعجمية والاصطلاحية لا تغني عن التعريفات المفاهيمية ببنيتها النظرية وتمثيلها داخل البنيات المتفرعة عنها ومتداخلة في تشعبها المفاهيمي والنظري؛ ويكون المبحث النقدي النظري وتطوره في مدار البحث النقدي وتطبيقاته على الشعر بما هي نصوص منتجة لعناصرها عاملاً مساعداً في إجلاء المفهوم. وهوية الشعر تفسر ما بداخل الشعر من مستوى من القول وتعكس بالتالي – معالجة – قضية الهوية كغيرها من محمولات مكثفة الدلالات مما يصيغه القول الشعري.

وتناص الخطابات الشعرية والتاريخية وخبرة الشاعر في تفكيك عناصر الهوية بدمجها شعريا وإزاحة ظلال المعاني بالمفهوم اللغوي (Linguistic) وإيضاح المعنى لرؤية الهوية شعريا بحجمها وانفعالها الحقيقي، وفي علاقاتها ونسب تراتيب هذه العلاقات في حركة قصيدة "العودة إلى سنار". ومما شكل رؤية هذه الهوية أيضا بهذا الوضوح التماثل بين الهوية والإيقاع الشعري. وكما التاريخ كعلم له خصائصه المتعدَّدة والمتصلة بالمقاربات المعرفية في التي منحته أبعاده الإنسانية وسياقات إبستمولوجية شكلتها علوم الأنثروبولوجيا والجغرافيا والأركيولوجيا (الآثاري) والثقافة المادية استيثاقا للأثر التاريخي؛ انفعلت القصيدة بهذه الحقول وإن اختلفت أدواتها في التعبير والبيان، وبل أحياناً تطرح بتعبير جريء بإضافة عنصر الشخصية الإنسانية دون جمود الحقيقة العلمية المجردة. هذا الثقل التاريخي والمعرفي شكَّل بما يمكن أن يطلق عليها "هوية القصيدة" مما ألزم الشاعر بأن يستندَّ في القصيدة إلى عمق معرفته وإحاطته بما تثيره أحداث الشعر. فالاقتباسات أو التناقضات ذَّات صلة ممتدة بالهوية الشعرية ورمزيتها وما يقتضيه الشعر من انفعال بالأحداث ليس بالضرورة أن تؤطرها خطاب الحاضر.

وتمدَّدت رؤية عبدالحي في مفهوم الهوية

وتجلياتها خارج بحور الشعر وتفعيلاته نحو تأصيل فكري ربما ملازمة في دراسة له بالإنكليزية (Conflict & Identity) صدرت من دار النشر بجامعة الخرطوم حددَّ فيها من خلال تتبعه للثقافة الشعرية للشعر السوداني المعاصر وهو الباحث المختصّ في مجال الدراسات الأدبية، وفيها يشير إلى أن على كثرة ما جاءت الاهتمامات في سياق الدراسات والاهتمامات بالثقافات السودانية في حقل العلوم الإنسانية اللغوية والسياسية والاجتماعية إلا أن هنالك غيابا ملحوظا للنظرة الأدبية ودور الشعر كعامل في صناعة هوية قومية.

ونخلص إلى القول بأن القصيدة انبثقت عن وعي متجذر بخصوصية ثقافية وتمكنت من فك رموزها الصورية على ما جرى من تعميم في سياق تحليل الخطاب الشعري بمقتضى أن الشعر هو التصوير؛ أو نظيره على القول المأثور للشاعر والناقد الروماني هوراس أو نمطا تصويرياً لفن المحاكاة التقليدية في نظرية أرسطو في فن الشعر. وغني عن القول قصيدة (ديوان) "العودة إلى سنار" لم تكن يتيمة دهر قصيد شاعرنا ولكن لما أحدثته من هزَّة عنيفة على مستوى ذاكرة التاريخ مضافاً إليها جيدا حذاقة الشاعر في تراكيبها المصاغة من عمق أنثروبولوجيا التاريخ أدى بأن تطغى كصوتٍ أوحد لشعر الشاعر الذي لم يتوقف عن الشعر. فمن بين دائرة مقروئية لأعمال الشاعر فقد حظيت – ولم تزل تحظى – باهتمام بالغ كمشروع للشاعر وعلاقته بالعالم المرجعي واللغة التي ستكون رهينة بما خاضته تجربة الشاعر في بنية تصوراته الشعرية وفق أداء شعري متفرد محكوما بمكونات الشعر في أعلى طبقاته التعبيرية. فقد اتصلت حياته منجزة ومنتجة شعراً في دواوينه "أقنعة القبيل، أقنعة القبيلة" وفيض دراساته النقدية المحكمة في شعر الشاعر العراقي بدر شاكر السياب (1926 – 1964) والشاعر اللبناني خليل حاوي (1919 – 1989) وديوانه "بيادر الجوع"، ودراساته النقدية عن الناقد السوداني معاوية نور (1909 – 1941). وكثيراً مما كتبه بهمة الأكاديمي النشط وحساسية المبدع. ومن بعد، فإن الشاعر محمد عبدالحي جدّد بسؤال الشعر وأضاء عبر القصيدة الملحمة مسارب أكدت على قدرة الشاعر الفذَّة في ارتياد آفاق تقصر عنها كل محاولات التعبير دون أدوات كالتي استخدمها شاعرنا مستودعا هويتنا ذاكرة أشعاره وفتوحاته المعرفية الرحبة.

كاتب ومترجم من السودان

إشارات مرجعية:

- ديوان العودة إلى سنار.
- جعفر ابن قدامة، نقد الشعر.
- محمد إبراهيم الشوش، الشعر الحديث في السودان.
- عبد المنعم عجب الفيا، أوراق في الثقافة السودانية.
- أحمد صادق برير، مقدمة كتاب الشاعر: "التراث والتأثير الخارجي في ثقافة الرومانتيكيين العرب"
- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث.
- ناصر السيد، قراءات في النقد والرواية
- سغموند فرويد، الغريزة والثقافة
- Muhammed Abdul-Hai, Conflict & Identity
- The Oxford Dictionary of Pragmatics
- The Norton Anthology of Theory and Criticism



كمال علي الطيب



والآتي أشمل
في فكر سعيد بنكراد

بوبكر منور

حينما نتطلع إلى ما يأتي يقينا منا أنه أشمل وأجمل [1]، يتم ذلك بناء على التناظر وقياس مقدمات الفكر بالخلاصات التي يتوق إليها، ليس من باب المبالغة والادعاء، وإنما بمعيار رؤية الفكر النقدي الذي يستقرئ وضعية الحالة وقوة حضورها المفاهيمي، متطلعا إلى إيحائها لتشييد نسق مؤثث لمعالم المشروع، والتي كانت الخطوات فيه منذ البداية حثيثة وعلى وعي بالتمثلات اللاحقة.

يأتي هذا الوعي في سياق تلاحق فكري له مبرراته الموضوعية، التي تتأمل الاتجاهات الفكرية المعاصرة، لتفتح لها كوة تراعي خصوصيات الحضارة العربية، خدمة للُغتها وثقافتها، وحاجتها إلى الانفتاح ومد جسور الترجمة والمثاقفة إيمانا بأدوارهما من أجل التماهي مع الآخر الذي ينتمي إلى الزمنية الإنسانية [2]، بغض النظر عن انتماءاته الأيديولوجية أو العقدية، أو اعتبارا لأيّ عقدة بالدونية أو التبعية.

هكذا يعد سعيد بنكراد رائدا للدرس السيميائي ليس في المغرب فقط، بل في الوطن العربي، فهو علامة مرجعية في مجاله، كما أن النصوص السردية بجميع ألوانها، سواء الروائية منها، أم النصوص القصصية الدينية انعتقت معه من الرؤية الأحادية المنطبعة بالقراءة المتحيزة، لتصبح بناء رمزيا يفضي إلى تأمل واقع الحال الإنساني، وهذا في حد ذاته احتفاء بهذا المتن، ينسجم مع حقيقته التي لا تقبل الاختزال أو التنميط، لتتجاوز دوائر الزمن والمكان عبر مسار كوني معياره الأوحد إنسانية الإنسان.

فأفضى به هاجس الكونية إلى معادل موضوعي مقابل، توازي أهميته دراسة النصوص واستنطاق مضمراتها، ليستهدف عوالم الصورة باعتبارها عنوانا للحياة المعاصرة، ما فتئت تستقطع رويدا مكانة الواقع، لتحل محله أيقونة فاعلة توجه الوعي ولها اليد الطولى في ترتيب الأولويات.

هذا الوعي لم يكن بمعزل عن توجهات الفكر الإنساني، بل كان سباقا إلى استشراف مساراته وفهم تحولاته الأنطولوجية والإبستمولوجية التي توجه الحياة المعاصرة، كما اعتبرها جون بودريار لحظة انقلابية تنقلنا من عصر الواقع، إلى عصر موت الواقع [3]، بسبب انتفاء المبدأ المؤسس له، وهو غياب الصراع، والجدلية، ومفهوم المواجهة والنفي...، وهذه نتيجة طبيعية لمضاعفة الحضور الإعلامي الذي حوّل الحياة الاجتماعية بكل وقائعها إلى صور يقدمها عبر أذرعه المتنوعة، فما يقدمه الإعلام "ليس الواقع كما هو، ولا هو صورة عنه، بل هو صورة ولدها عن صورة أخرى هي بدورها مولدة عنه" [4]، فأضحت فعالية الصورة كما رسختها الميديا، أو وسائل الإعلام، اهتماما مشتركا لرواد الفكر ما بعد الحداثي، كما هو شأن جيل دولوز الذي استند في مقاربته لعوالمها إلى الأسس التي وضعها العالم الأمريكي السيميائي شارل سندرس بيرس (1839-1914) محاولا تقديم صنافة لأهم تعريفاتها، مع وعيه بأهمية الأبعاد التي يتوجب الاهتمام بها في قراءة مجالها، وهو ما يعد تصحيحا لجملة من المفاهيم [5] المرتبطة بها، لاسيما بعد الطفرة التكنولوجية وما استحدثته من تأثير، إذ ضاعفت معطياتها كإطار داخلي من الدرجة الأولى، يحيل على آخر خارجي يحبل بالمكتسبات نفسها، لأن الصورةَ فضاءٌ ممتد يلغي ضوابط الزمن وينفي بديهياته، من حيث هي تأبيد للحظة [6]، فيستحيل الماضي المغيّب لحظة إشراق تنعش الذاكرة وتعود بها إلى لحظات لها قيمة خاصة بتجاوزها السلطة القهرية للزمن، وممارستها انتصارا مباشرا تدركه العين، من خلال إطار الصورة الذي يفصلها عن الخارج، الذي تود الذاكرة أن تنفصل عنه لتتوارى في فضاء رمزي يحتفي بالذكرى ويستثمر كوامن الذات للتعبير عن انفعالها، إنها لحظة تواقة إلى تجاوز الحدود الزمنية التي تفصل الماضي عن الحاضر، بالسير في اتجاه معاكس لعقارب الساعة، وإيجاد البديل الموضوعي الذي تفتقده في اللحظة الراهنة، ما يجعل التفكير يذوب في الزمن ويرأب أي فجوة فيه، ويستحيل من ثَمّ إلى طاقة تملك القوة

محمد عبلة

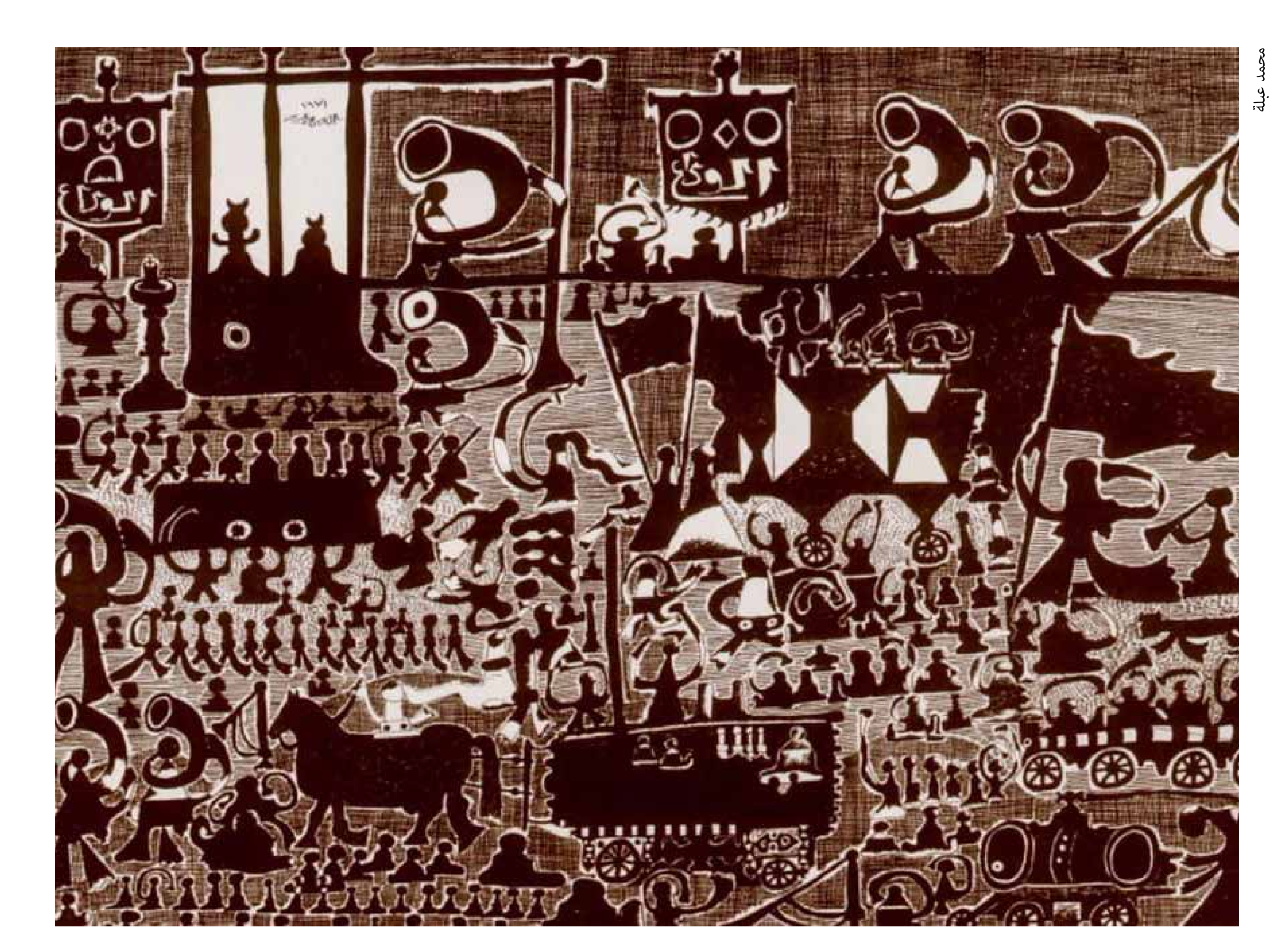
لمداولة الضعف الإنساني، وكأن الصورةَ أداةٌ للسحر وموضوع للسحر أيضا [7]. إنها عالم العلامات المفعم بالدلالة والطاقات الرمزية، التي تتحول إلى انفعالات تستثير في النفس الكثير من الاستيهامات المؤثرة، توجه أو على الأقل تطبع انتقاءاتها، فعالم الصورة كينونة متكاملة تناظر الواقع المعيش، وتسبر في أفق احتوائه وترتيب أولوياته، ما حدا بسعيد بنكراد أن يميط اللثام عن جملة من المؤثرات الفاعلة في الهوية الخالصة للمشاهد، لاسيما فيما تعرضه شاشات التلفزة ضمن فقراتها الإشهارية أو الإخبارية، لعمق إرسالياتها وتأثيرها الواعي أو غير الواعي على المتلقي، فالأمر لا يتعلق بمشهد بصري فقط، إنما هو إدراك مباشر يَوَجَّه إلى الذهن عبر رموز معينة، تتحول بشكل أو آخر إلى ممارسة فعلية يقبل عليها المشاهد لوقع رسائلها الموجهة إليه، والذي لا يجد بُدا أمامها إلا بتكييفها وفق متطلبات معيشه اليومي نتيجة جدواها التواصلية المعتمدة على التكثيف والترميز والتوجيه.

فما تستوعبه النظرة يتشكل وفق أبعاد معينة تتحول إلى معرفة لها كينونتها الظاهرة، ولها تأثيراتها التي تتسرب إلى ذات الإنسان مستنبتة قيمها فيه، والتي تتسرب في غفلة منا حتى تصبح واقعا حقيقيا يشكل اقتناعاتنا، ويوجه اختياراتنا، لتغدو الفقرات المعروضة أمام المشاهد آليات استنفار لذهنه وحواسه باعتبار أبعادها النفعية التي لا تتوانى عن مداعبة أحاسيسه حتى تسقطه في دائرة سحرها.

تفاعلا مع ذلك، يتصدى سعيد بنكراد مع نطاق فكري حضاري، يستوعب بالدرجة الأولى أهم المفاعلات التي تحركنا وتتحكم في اختياراتنا، وذلك باستقراء ظواهر المجتمع، ورصد أنماط عيشه، حسب الذهنيات والأهواء والانتماءات، وهي بطبيعة الحال تختلف من طرف إلى آخر، لكن في عمومها تخضع للوجدان العام المشترك، ما يستوجب فهم أسبابها ومظاهرها وتمثلاتها، ليستأثر التطور التكنولوجي بطوابعه التي بصمت المجتمعات الحديثة، إذ هناك موجة عارمة اكتسحت المجتمعات بدت تمظهراتها واضحة، من أبسط مقتنياتنا اليومية إلى أبرز اقتناعاتنا، مثلما ينعكس في مدننا ومظاهر عمرانها، ببناياتها وامتداداتها، وقد أضحت مكتظة بعلب إسمنتية. وللأسف الشديد هناك في الجانب المقابل "حالات نكوص قصوى تطوق إنسانا مبرمجا بشكل مسبق داخل خطاطات ثقافية ثابتة تحدد كل شيء في حياته" [8]، هذه الظواهر لا يمكن أن تعالج بتعميمات مطلقة، لأنها في الأصل تمثل تحديا حضاريا من زاوية تحديد الخلفيات الفكرية التي تكمن وراءها، لذا فإن القاعدة الأساسية هي التعامل مع الاتجاهات الفكرية بمختلف مشاربها بإيجابية تجعلنا نفهم منطلقاتها، كي تتحول إلى جسر تواصلي نستثمر آلياته لإعادة النظر في خصوصية الذات وفق متطلباتنا الحضارية، هذا الوعي هو المحرك الأساسي الذي تناول به سعيد بنكراد المفاهيم، وفهم من خلاله أنماط عيش المجتمعات، فالتركيبة الاجتماعية بجميع اختياراتها لا يمكن أن تكون وفق هذا النمط أو ذاك بشكل اعتباطي دون الاستناد إلى نمط عيش يمتح من توجه فكري ومعرفي معين، وأولى الخطوات الحاسمة لفهم هذه الظواهر، هي معاينة الفرد بتقديم الملاحظات الكافية التي تؤطر الشخصية الإنسانية، وتنظر إلى أهوائها وانفعالاتها واحتياجاتها، لأن الفرد كما يتحكم في كينونته الخاصة، فهو القادر حتما على مد جملة من العلاقات انطلاقا من الأسرة إلى باقي مكونات المجتمع، فهو كما ينسج الأحلام والآمال، فإنه يشيد المطامح، ويتطلع إلى الآفاق، هذه المقاربة لا تتم إلا بفهم شروط العصر وأهم المؤثرات فيه، ولعل أبرزها الثورة الرقمية وما طرأ معها من تغيير في نمط العيش، وفي السلوك، وفي توجيه الاختيارات، وهذا يعني فهم "كل ما يتعلق بالآثار الكارثية التي خلفتها الثورة الرقمية على الشرط الإنساني، ما يعود إلى علاقة الفرد بالزمان وبالمكان، وعلاقته مع نفسه ومع الآخرين، بل امتد تأثيرها ليشمل مجمل الأنوات التي بها يحيا الفرد، وهي ما يشكل "هوياته" الموزعة على فضاءات لا يلعب فيها الواقعي سوى دور بسيط" [9].

هكذا إذن، إن جاز لنا الحديث عن الأفق الفكري لسعيد بنكراد، فلن نقول عنه أكثر مما قاله عن مشروعه المعجمي [10] ، بأنه عمل شاق، يتطلب الصبر والتأني، لأنه لا يرغب في تقديم معجم يتناول مدرسة سيميائية معينة، بل يتطلع إلى معجم يستوعب التيارات السيميائية جميعها، أي يحيط بمفاهيم السيميائيات، إيمانا منه بحاجة الثقافة العربية إليها، وحاجة الباحثين المتخصصين إلى تجربة من هذا العيار تقدم عملا حصيفا له معياريته المؤسسة لتصور سيميائي شامل ومتكامل. تلك هي النظرة، وذلك هو الطموح والآتي أشمل.

ناقد وأكاديمي من المغرب



محمد عبلة

المصادر:

.الموقع الرسمي لسعيد بنكراد.

المراجع:

- الإنسان العاري، الدكتاتورية الخفية الرقمية، مارك دوغان، وكريستوف لابي، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي، 2019.
- الفكر الجذري، أطروحة موت الواقع، جان بودريار، ت: منير الحجوجي وأحمد القصوار، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1/ 2006.
- المصطنع والاصطناع، جان بودريار، ت: جوزيف عبدالله، مركز الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1/ 2008.

Image_ Mouvement. Cinéma 1; Gilles Deleuze; Edi de _ .Minuit; 1983

[1] _ مدار المقال ما نشره سعيد بنكراد في موقعه الرسمي.

[2] . المعوقات الذاتية للحوار مع الآخر، سعيد بنكراد، موقع سعيد بنكراد الرسمي.

[3] . الفكر الجذري، أطروحة موت الواقع، جان بودريار، ت: منير الحجوجي وأحمد القصوار، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1/ 2006، ص: 5.

[4] . المصطنع والاصطناع، جان بودريار، ت: جوزيف عبدالله، مركز الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1/ 2008، ص: 17.

[5] – Image_ Mouvement. Cinéma 1; Gilles Deleuze; Edi de .Minuit 1983 ; P: 23

[6] . الصورة: بين وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، سعيد بنكراد، الموقع الرسمي.

[7] . الصورة: بين وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، سعيد بنكراد، الموقع الرسمي.

[8] . الحداثة الكسيحة، سعيد بنكراد، موقعه الرسمي.

[9] . من مقدمة سعيد بنكراد، لكتاب: الإنسان العاري، الدكتاتورية الخفية الرقمية، مارك دوغان، وكريستوف لابي، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي، 2019.

[10] . من الحوار الذي أجرته معه الأستاذة الباحثة حورية الخمليشي، تحت عنوان: المفكر والسيميائي د. سعيد بنكراد، السرد أداة الكشف



الأدب والحرمان

المازني وجيله وقسوة التقليد الاجتماعي

عبدالكريم البليخ

هذه قصة طريفة وقعت في العشرينات من القرن الماضي، وكان بطل القصة أو ضحيتها أديب من أكبر أدبائنا العرب، وأكثرهم ذكاءً وثقافة وموهبة، ذلك الأديب الراحل إبراهيم عبدالقادر المازني، وهذه القصة لها إلى جانب طرافتها مغزى كبير، لأنّها تكشف عن الواقع الاجتماعي والعاطفي الذي كان يعيش فيه الجيل الرائد من أدبائنا الذين ظهروا في أوائل ذلك القرن، فقد كانت المرأة بعيدة عن مجتمع هؤلاء الأدباء الكبار، فلم يكن المجتمع العربي قد سمح بعد للمرأة بالخروج إلى التعليم والعمل، ولم يكن قد سمح لها بالمشاركة العقلية والوجدانية في حياة المجتمع، وعندما ظهرت فتاة جريئة واحدة هي "مي" في الوسط الأدبي المصري في أوائل القرن العشرين، كان ذلك ظاهرة شديدة الشذوذ، وقد ترتّب على هذه الظاهرة الشاذّة أنّ كل الأدباء الكبار في عصر "مي" أحبّوها وتعلقوا بها، وسُعدت "مي" بهذه الظاهرة، وحرصت على ألّا تغضب، ورضيت بأن تكون ملهمة للجميع، ولكن ذلك انتهى بها إلى مأساة معروفة.

تعرضت "مي" للمرض وللانهيار العصبي، وانتهت حياتها نهاية بائسة حزينة، وذلك كله لأنها كانت نموذجاً خارجاً على منطق عصرها، ولأنها حاولت أن تُلغي الجانب الفردي في حياتها لكي تصبح "حبيبة" الجميع، وملهمة الجميع، وانتهى بها الأمر إلى طريق من الألم والعذاب ووقفت على حافة الانهيار العصبي والجنون.

حياة مُجَدبة جافّة من الناحية الوجدانية والعاطفية، وأنّ دور المرأة في حياة هؤلاء كان دوراً محدوداً ان لم يكن معدماً، وكانت اللمسات الأنثوية في الحياة الأدبية والإنتاج لمسات معدومة أو تكاد تكون نادرة، فلم يكن أحد من هؤلاء الأدباء الكبار يعرفُ وقع أدبه على قلب المرأة أو عقلها وذلك لأن المرأة لم تكن تشارك في الحياة العقلية العربية، وحتى الأدباء الذين تزوجوا وعاشوا حياة عائلية هادئة، لم يعرفوا الحياة الوجدانية الصحيحة، لأن زواجهم كله كان على الطريقة التقليدية في الأغلب الأعم، ولم تكن الزوجة تشارك زوجها في عمله الفكري والأدبي، أي أنّها لم تكن تقرأ أو تهتم بما يكتبه الزوج، لأنّها كانت تنظر إلى عمله على أنه مصدر من مصادر "القوت" للأسرة ولا شيء غير ذلك، حتى طه حسين الذي تزوّج عن حب كبير، ولعبت زوجته السيدة الفرنسية "سوزان" دوراً هاماً في حياته، عملياً ووجدانياً.. حتى هذه الزوجة كان هناك حاجز بينها وبين أدب زوجها، حيث أنّها ظلّت حتى اللحظة الأخيرة لا تعرفُ اللغة العربية التي يكتب بها طه حسين، ونستطيع أن نستنتج هنا أنّها لم تقرأ لزوجها إلّا ما ترجم من أدبه إلى الفرنسية، أما كبار الأدباء الآخرين من جيل طه حسين فلم نعرف لهم حياة وجدانية سليمة، ولم نعرف لزوجاتهم أثراً مباشراً في إنتاجهم الأدبي أو الفني، اللهم إلّا إذا كان هذا الأثر عاماً شاملاً وهو: ... أما الالهام والمشاركة العقلية والوجدانية فهي ما لم يكن له وجود إلّا في حالات قليلة نادرة، مثل حالة العقّاد الذي عاش بعض التجارب العاطفية المتفرقة المليئة بالفشل والاضطراب.

وهذه القصة الواقعية التي كان بطلها إبراهيم عبدالقادر المازني، تكشف لنا عن المحنة الوجدانية التي كان يعاني منها هذا الجيل معاناة قاسية، والتي جعلت من عمل هذا الجيل وكفاحه الفكري والأدبي نوعاً من النحت في الصخور الصلبة. لقد كانوا يعملون بالهام داخلي نابع من



ذواتهم، لم يجدوا قط من يقول لهم كلمة حب أو كلمة تشجيع، وأنا أعني هنا بالطبع دور المرأة بالذات في حياة الموهوبين، ولا أعني ما يلقاه الكاتب من نجاح لدى القرّاء. فاللمسة التي تضفيها المرأة على الحياة الوجدانية والعقلية هي لمسة ساحرة وخلاّقة، وقد كانت هذه اللمسة ناقصة في حياة الجيل الأول من أدبائنا وكانوا منها محرومين.

رسالة من معجبة

وتبدأ قصة المازني، يوم التقى بشاب اسمه عبدالحميد رضا، وقام عبدالحميد بتسليمه رسالة قال له إنّها من احدى السيدات، وأنّه يعمل عند هذه السيدة خادماً لها، وقدم له بطاقة شخصية تُثبت أنّه خادم، وكان المازني قد كتب رواية بعنوان "غريزة المرأة"، ويبدو أن هذه الرواية قد مثلت في السينما أو ظهرت على خشبة المسرح، وقد حاولتُ أن أبحث عن هذه الرواية، وأن أعرف ما إذا كانت مسرحية أو قصة سينمائية، فلم أعثر على الرواية حتى الآن، ولم أعثر على شيء يدلني على نوعها الفنّي.. المهم أن هذه السيدة قد شاهدت الرواية في المسرح أو في السينما، فكتبت للمازني الرسالة التي حملها الخادم إليه، وقرأ المازني الرسالة فاذا بها رسالة إعجاب وتشجيع، وكانت الرسالة موقعة باسم "فاخرة"، وتقول صاحبة الرسالة أنها أرسلتها مع "تابعها"، والتابع هو الكلمة المهذّبة التي تحل عندها محل كلمة خادم. والرسالة مليئة بكلمات الاعجاب والود نحو المازني، كما تقول صاحبة الرسالة أنها أيضاً كتبت رواية عن نفس المعنى الذي كتب عنه المازني روايته "غريزة المرأة"، وأنّها "لم تنشرها على الناس"، وأنها تبغي من رسالتها "أن تأذن لي بصورة من روايتك وبعض كتب من كتبك آنس بها في تربية مادة الأدب الذي أعشقه".

ثم تقول في ختام رسالتها "فهل تأذن أن تبعث لي بشيء من آثارك مع 'تابعي'، وقد يكون كتابي هذا ركيكاً وغير معبّر تماماً عن روح الإعجاب الذي ملك عليّ نفسي وأخذ بتلابيب قلبي، وقد يكون لي خير من هذا يوم أن نتعرف أجساداً، وأرجو أن أوفق إلى ما يتناسب وقدرك السامي". ثم وقعت على رسالتها بقولها "إحداهن واسمها ... فاخرة".

أرقى من كل الرسائل

وكانت هذه الرسالة التي أرسلتها "فاخرة" للمازني بداية مجموعة ممتازة من الرسائل التي كتبها المازني توهماً منه أنّها تصل إلى هذه السيدة، وكان تابع السيدة أو خادمها يأتي بالرسائل منها إلى المازني ويأخذ الرد.

وهذا هو نصّ الرسالة الأولى التي كتبها المازني إلى هذه السيدة، وفيها نشعر أن قلب المازني سرعان ما نبض للوهم الذي تُمثله هذه المرأة المعجبة به... يقول المازني في رسالته "سيدتي الفاضلة: تحياتي إليك وشكري على رسالتك الرقيقة الكريمة، واعتذاري عن الكتابة بالقلم الرصاص فإني أولاً مريض وثانياً ليس في بيتي حبر! وثقي أنّي أقدر نبل الاحساس الذي دفعك إلى كتابة هذه الرسالة ولولا أني مريض متعب، ويدي ترتعش قليلاً من الضعف لحاولت أو أوفيها حقها من الشكر. فهل تقبلين عذري وتغتفرين لي كل هذه الزلات؟ أرجو ذلك. ويسرّني أن أبعث إليك بنسخة من كل كتاب توجد منه نسخ في البيت اجابة لطلبك ومن بواعث أسفي أن نسخ الرواية في مكتبي، فإذا سمحت بإرسال تابعك يوم السبت إلى المكتب فإني أكون سعيداً بأن أقدم لك نسخة منها. ولقد شوقتني إلى روايتك ولكني لا أجرؤ أن أطمع في الاطلاع عليها قبل نشرها إلا إذا شئت أن تغمريني بفضلك".

وينهي المازني رسالته بقوله "كلا. ليس في لغتك ركاكة وأنّها لسليمة جداً. ومن أرقى ما عرفت من أساليب الرسائل النسوية أرقى من رسالتي هذه مثلاً. وسلامي إليك وشكري الجزيل وأسفي الشديد. المازني".

على أن هذا الخطاب الأول الذي كتبه المازني كان فاتحة لعدّة خطابات أخرى أكثر عمقاً وأهمية، فقد بدأ المازني يتعلق بهذه المرأة أو بهذا الوهم، وظن أنه وجد "الالهام" الذي يتمناه ويحلم به في حياته الوجدانية المجدبة، وأنه وجد تلك المرأة الذكية الحسّاسة التي يمكن أن تطفئ ظمأ قلبه إلى الحب، والتي يمكن أن تدفعه إلى الابداع، وتتذوق أعماله الفنية، وتسد النقص الوجداني الذي يعاني منه هو وجيله كله، ولحسن الحظ فإن المازني كاتب وفنان صادق، ثم يتعود أن يكذب على نفسه أو على الناس، ومن خلال هذا الصدق كانت رسائله إلى هذه السيدة المجهولة التي داعبت عواطفه نوعاً من "التعرية" النفسية الكاملة لحقيقة مشاعر المازني، ولحقيقة ما كان يعانيه من جفاف عاطفي مفروض عليه وعلى زملائه بسبب ذلك المجتمع المغلق الذي كانوا يعيشونه فيه، والذي لم تكن تهب فيه نسمة من نسمات الوجدان الصادق، أو المشاعر الانسانية التي كان لا بد منها كغذاء أساسي لوجدان هؤلاء الأدباء الحسّاسين، ومن هنا فقد عاش هؤلاء الأدباء حياتهم في فراغ عاطفي أليم.

وقد أحس المازني في لحظة عابرة أن الحلم الذي يعيشه من خلال رسائل المرأة التي تكتب إليه، هو حلم خادع يقوم على الوهم، وأحس في داخله بالشك في امكانية وجود هذه المرأة، ولكن لأنه صاحب نفس طيبة سرعان ما عدل عن شكّه، ووقع في حب تلك السيدة المجهولة التي لم يرها قط ولن يراها أبداً.

الغازل الأعمى

ولنقرأ هذه الرسالة الجميلة التي كتبها المازني إلى هذه السيدة وفيها يعبّر عن شكّه فيها، ويعرّي نفسه تعرية صادقة مؤثرة مليئة بالسخرية الرائعة حيث يقول في هذه الرسالة التي تعتبر نموذجاً راقياً لأدب الاعترافات الذاتية الذي يخلو منه أدبنا إلى حد بعيد "عزيزتي الآنسة فاخرة هانم أظن أنك حيّرتني، حيّرتني جداً إلى حد. لا تضحكي من فضلك. إلى حد أني بدأت أظن أن الذي يُراسلني ليست آنسة ذكية القلب نافذة البصيرة، بل هي شاب داهية يُكاتبني باسم آنسة ليتفكّه بي ويسخر مني. فما رأيك في هذا الخاطر؟ أعترف لك أنه خاطر جرى ببالي من أول يوم وهذا هو السبب في التحرز الشديد الذي بدا مني في رسائلي الأولى. على الأقل رسائلي الأولى. ولكني تساهلت قليلاً مع نفسي وأرسلتها على سجيتها إلى حد محدود، فهل تدرين السبب في نشوء خاطر كهذا في رأسي؟

السبب أنني كنت وما أزال أعتقد أنه ليس في هذه الدنيا امرأة يمكن في أيّ حال من الأحوال أن يعجبها إبراهيم المازني، ولست أقول هذا تواضعاً أو على سبيل المزاح، ولكني أقوله لأنه عقيدة راسخة مخامرة لنفسي مع الأسف، وقد كانت نتيجة هذه العقيدة أني كما خبرتك في رسالتي الماضية تحاشيت في حياتي أن أحاول التحبّب إلى أية امرأة ولو كانت روحي ستزهق من فرط حبّي لها. ذلك أنّي لاعتقادي ذلك في نفسي أخشى أن أتلقى صدمة فتكون النتيجة أن تجرح نفسي فتثور فأتعذب وأعذبها معي. لا أدري كيف يكون رأيك في رجل هذه حالته النفسية بلا مبالغة، وإنّي أقسم لك بكل ما يحلف به الأبرار أنّي لستُ كاذباً ولا متخيّلاً وأن هذه هي حقيقة اعتقادي في نفسي وحقيقة الواقع. ولا شك أنها شاذّة – ولكن ما حيلتي؟ وأنا أخسر بسببها كثيراً مما يفوز به الرجال، وأرى مفاتن الحياة تتخطاني وتقع على سواي بغير سعي منه لها، فلا أتحسّر لأني رضت نفسي على الحرمان ووطّنتها على أن لا تأسف على شيء. وما أكثر ما يفوتني وأحرمه في دنياي في كل باب حتى باب المعيشة المادية، ولكن ماذا أصنع؟ لا شيء. صرت أتفلسف وأقول أن رياضة النفس على الزهد تتطلب قوة نفسية أكبر وأعظم من القوة التي يحتاج إليها الاقدام على التمتّع بلذاذات الحياة ونعم العيش، فهل هذا صحيح؟ لا أدري، ولكني أدري أنني لم أطق في باريس أكثر من ربع ساعة، ولا لندن أكثر من أسبوع، وأحببت الريف والبساطة، وكنت في رحلتي أفضّل أن أجوب الريف بسيارة صديق أحمل فيها طعامي وأبيت أحياناً كثيرة فيها بعد اغلاق نوافذها. لقد قلت مرة لصاحبة اجتمعت بها على ظهر السفينة:

. يا سيدتي إنّك جميلة وحرام أن تُلقي بجمالك بين يدي حمار مثلي لا يُعجبه إلّا البرسيم.

هي مرارة نفسي تطفح أحياناً وتقطر من اللسان أو من القلم، ولكني ربّما كنت معذوراً ولعّلي كنت أكون أسعد في حياتي لو عشت في كهف بعيداً عن الناس.

أي نعم. وقد حاولت هذا مرة وقضيت بضعة أسابيع في جبل المقطم على أثر صدمة قوية تلقيتها من يد القدر، وكنت أشرب الماء بحفُنَتي من كفي وآكل من شبه مأجور من الطين فهل تصدقين.

ونفعني ذلك فعدت إلى الحياة بعزم جديد ونشاط كان مفقوداً. كتبت هذا لأشرح لك جانباً من شخصيتي السخيفة، ولست أعرف هل هي مزدوجة أو مثلثة ولكني أعرف أنّي مثل غازل أعمى جيء له بخيوط وقيل له اغزلها. فتناول الخيوط وراح يعمل وأنّه ليعلم أن للخيط مذهباً ولكنه لا يرى طريقه، بل يتحسّسه، وقد تثور به الرياح فتفلت الخيوط من كفيه. أنا ذلك الغازل الأعمى الذي جاءت به الحياة وقالت له اغزل... وقد نظّمت قصيدة في هذا المعنى فلا تقرأيها.

مدهش جداً أن تقولي عن نفسك ما قلت في خطابك.

أيّ جريمة؟ ماذا في جوابك مما يمكن أن يسوءني يا سيدتي. حقاً كأنك لا تعرفين أنّك أوّل سيدة جليلة أولتني عطفاً وظنتني شيئاً يستحق كل هذه العناية. لا يا سيدتي. إني رجل أحفظ الجميل ولا أكفّره، ولا أجحد فضل الله وفضلك عليّ، فإذا كنت قد وجدت في ردّى ما يُشعرك أنّي تألمت، فإنّي آسف جداً وأرجو أن تحملي هذا على محمل المرارة التي في نفسي، وهي مرارة طبيعية لا تتأثر بشيء من الخارج أبداً، فسامحيني بالله واعفي عني واغفري لي زلّاتي وكوني معي على الدنيا. ألم أقل لك 'نّي جاهل؟ بلى. وإني لأجهل الجهلاء وأبلد البلداء. فهل صح عزمك على أن تتفرجي على هذا الجاهل الغبي وتريه بعينيك يوم الأحد؟ أم عدلت يا ترى؟ أرجو أن يكون عزمك مستمراً، وسلامي وتحياتي وأشواقي وشكري العميق وما هو فوق الشكر والتحيات والأشواق، وأبلغ من كل ذلك.



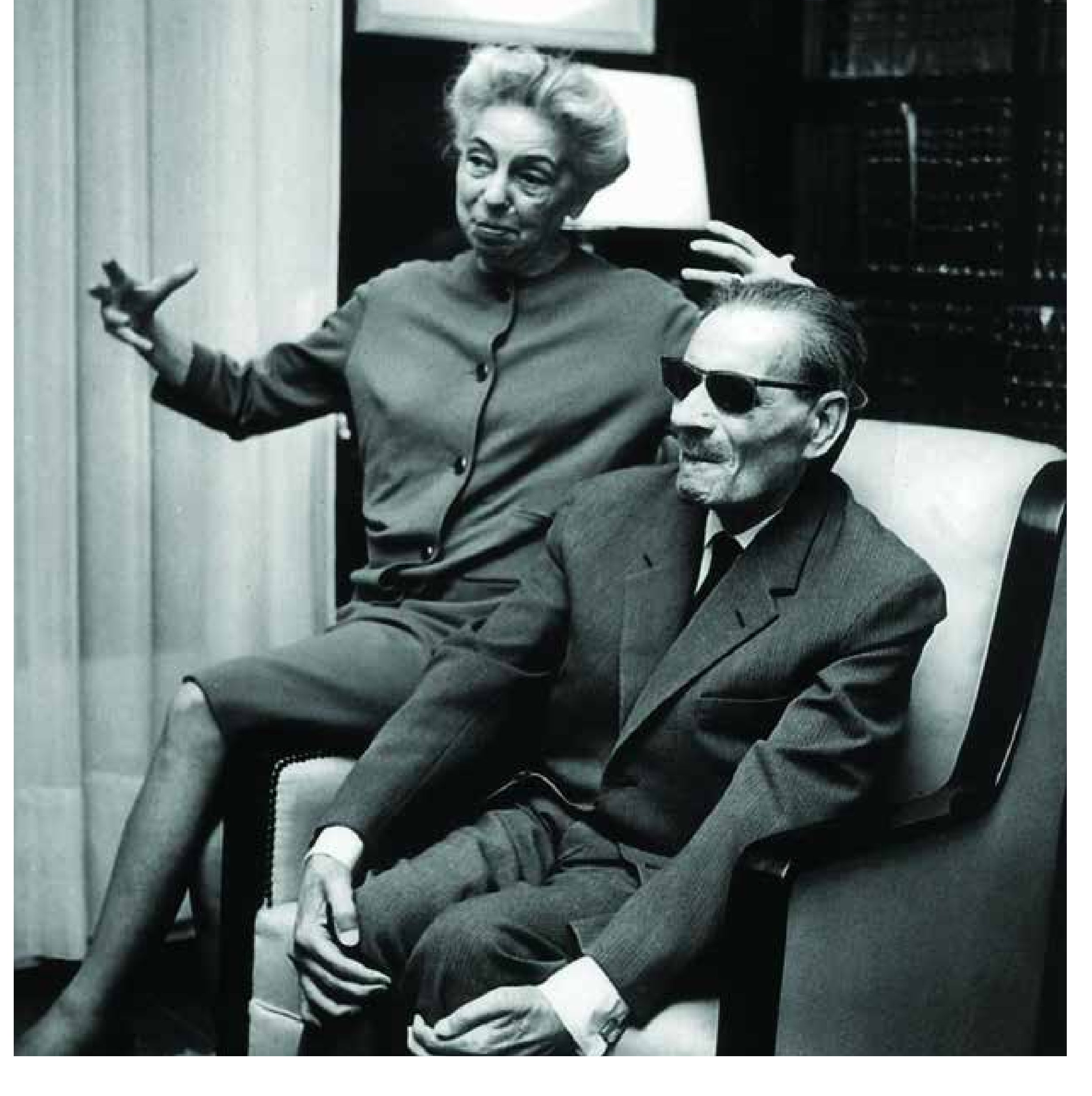
أين يضعون هذه العلامة: (+)؟ إني أضعها في كل مكان فوق اسمي وتحته وإلى يمينه ويساره وفي حبّة القلب وتحت كل ضلع، وعلى كل عرق نابض وفي كل واحدة من مسام الجسد.
المازني".

عقلي ليس معي

وتستمر رسائل المازني إلى السيدة المجهولة على هذا الطراز من الحب والصدق والسخرية بالنفس، بل إنّه يزداد بها شغفاً وحبّاً، وقد واصل الخادم الذي يحمل إليه رسائل السيدة المجهولة خداعه، فقدّم إليه صورة زعم له أنّها هي صورة السيدة، وأنّها تُرسلها إليه كهدية منها، ثم استرد هذه الصورة بعد ذلك بناءً على طلبها.

وهذه عبارات مما ورد في رسائل المازني تعبيراً عن حبّه الملتهب "أنا أكتب الآن على عجل كأني أخاف أن ..لا.لا. لا أخاف شيئاً.. بل أتمنى أن أنقلب زفرة.. تنهيدة تطير إليك على جناح النسيم وتشعرك بما في قلبي.. وليت لزفراتي روحاً تكشف عن حقيقة أمري".

وفي رسالة أخرى يقول المازني تعليقاً على صورة السيدة المجهولة "فاخرة، أسأل الله السلامة من كل هذا الحسن.. السلامة وأيّ أمل فيها؟ لقد كان ما خفت أن يكون وانتهى الأمر، أحببتك خيالاً وها أنذا اليوم أبصرك إنسانة، حقيقة وقعت... لا بل رفعني الله إلى سماء كنت أتخيّلها.. إنّ مثل هذا الحب نعمة يا فاخرة.. ومثل حبّي لك مفخرة لي ورفعة لنفسي وسمو.. أنتِ ما زلت معنى سامياً.. لم تتجسدي قط على الرغم من الصورة.. كل ما أريتنيه الصورة أن ظني لم يخب.. إنّ الحقيقة أكبر وأفتن وأسحر من الخيال..".



وعندما طلبت منه السيدة المجهولة إعادة صورتها التي حملها الخادم إليه قال المازني في رسالته التي أعاد معها الصورة "لقد أعدت الصورة لأنّي يجب أن أكون صادق الوعد وأن أتركك مطمئنة وأن أطيع رغباتك ولكنها قاسية". ثم يقول بعد ذلك "... إنّي مسكين وإنّي محتاج إليك. وإنّي معذور إذا جننت، ولكني سأحتفظ ببقية عقلي من أجلك.. لتطيريه لي حين تقابلينني"، ثم يقول "سامحيني... فإن عقلي ليس معي، عقلي مع الصورة التي أعيدها إليك وقلبي يتمزّق... لي رجاء صغير... أعيدي إليّ الصورة مع كل رسالة منك لأنظر إليها وأتزوّد ثم أعيدها إذا كنت لا تريدين أن أبقيها عندي... أعيديها إليّ. أستحلفك بأعزّ عزيز عليك بأن تعيديها إليّ لأراها مرةً أخرى".

وهكذا سقط المازني في حب امرأة خيالية مجهولة، وكان هذا الحب العنيف تعبيراً عن الحرمان الوجداني الذي كان يعانيه ذلك القلب الحسّاس، والذي عاناه ولا شك معه كل أبناء جيله من الكتّاب الموهوبين الذين بدأوا الكتابة في أوائل هذا القرن عندما لم يكن للمرأة دور في الحياة العامّة، ولم يكن هناك سبيل لإطفاء احتياجات الوجدان الظمآن الحسّاس عند هؤلاء الأدباء.

الحقيقة.. أخيراً

وبعد شهور من كتابة هذه الرسائل، اكتشف المازني أنّ الشاب الذي كان يحمل إليه رسائل المرأة المجهولة كان يخدعه، وأنّه هو نفسه، واسمه عبدالحميد رضا، هو الذي من كان يكتب تلك الرسائل، وقد انتهى الأمر إلى أن ذهب هذا الشاب، بما حصل عليه من رسائل، إلى إحدى المجلات التي كانت تصدر في الثلاثينات من القرن الماضي وأعطاها رسائله ورسائل المازني فنشرتها، وادعى الشاب أنّه كان يريد أن يحصل على رسائل أدبية راقية من المازني، عن طريق تحريك عواطفه، وأنّه لم يقصد إيذاء الكاتب الكبير ولا جرح مشاعره.

وتبقى هذه القصّة نموذجاً يكشف لنا مدى ما كان يُعانيه مجتمعنا العربي من ظروف إنسانية قاسية، ومدى ما كان يُعانيه أُدباء الجيل الأوّل من حرمان بالغ، وقيود اجتماعية ونفسية قاسية.

صحافي سوري مقيم في النمسا



كفي شموسك ياسُلاف

بحثاً عن ابي العلاء المعري

عبدالرزاق دحنون

المؤرخون الذين ترجموا حياة فيلسوف معرّة النعمان وعصره ذكروا حادثة كانت بينه وبين صالح بن مرداس أمير بني كلاب، سببها المباشر أصحاب خمّارة. جرت أحداثها سنة ثماني عشرة وأربعمئة، ولم يفصّلوا هذه الحادثة تفصيلاً تاماً، بل هم مختلفون في حقيقتها. وقد أشار فيلسوف المعرّة إليها في أكثر من موضع في لزومياته. بعضهم يقول إنّ أهل معرّة النعمان تمردوا على صالح، فحاصرهم، فلما ضيّق عليهم أرسلوا إليه فيلسوف المعرّة شفيعاً، فقُبلت شفاعته.

ولكن لم عصوه وتمردوا عليه؟ يقول ابن العديم في كتابه المشهور "الإنصاف والتحرّي في دفع الظلم والتجرّي عن أبي العلاء المعرّي" بأنّ امرأة دخلت الجامع الكبير في معرّة النعمان صارخة تستعدي المصلين على صاحب الخمّارة الذي أراد اغتصابها. فنفر كل من في الجامع، وهدموا الخمّارة ونهبوا ما فيها. وكان صالح بن مرداس الكلابي في نواحي صيدا فأسرع إلى هناك، وعسكر بظاهر المعرّة وشرع في قتالها ورميها بالمنجنيق، واعتقل من أعيانها سبعين رجلاً، إقامة لهيبة السلطان. فلما رأى أهل المعرّة ألا قبل لهم بذلك، سعوا إلى فيلسوفهم يسألونه الخروج إلى صالح في معسكره بظاهر المعرّة، والشفاعة لهم عنده. وما زالوا به حتى خرج، وقيل لصالح بأن باب البلدة قد فُتح وخرج منها رجل يُقاد كأنه أعمى. فقال: هو أبوالعلاء أوقفوا القتال. وأذن له وأكرمه وعرّفه شوقه إلى لقائه، ثم سأله: ألك حاجة؟ فلما ذكر له بأنه جاء شفيعاً لقومه، أجاب صالح: قد وهبتها لك يا أبا العلاء.

ونحن هنا نبحث مع عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين من خلال كتابه المعروف "تجديد ذكرى أبي العلاء" عن ترتيب زمني لما جرى علنا نصل إلى حقيقة هذه الواقعة الخطيرة.

حين أطل القرن الرابع من الهجرة على الناس دخلت سلطة الخليفة في بغداد طورها الأضعف عسكرياً وسياسياً واقتصادياً واجتماعياً، فقوي بذلك الضعف أمر عرب البادية في الشام، وأصبحوا يتسامون إلى الملك. ومن هؤلاء صالح بن مرداس الكلابي أمير بني كلاب وزعيمهم، وقد دخل حلب سنة اثنين وأربعمئة في خمسمئة من فرسان قومه يريدون من حاكمها الصلات والجوائز، وقد طمعوا فيه، واستهانوا بسلطته، ولكن حاكم حلب أمر بغلق أبواب المدينة، وقتل من بني كلاب مئتين وأسر أكثر من مئة، وفيهم زعيمهم صالح بن مرداس حُبس في قلعة حلب. ثم يقول ابن الأثير في روايته لهذه الحادثة أن حاكم حلب عمد إلى أزلال صالح بأن أكره أهل إحدى زواجاته الجميلات ويقال لها "جابرة" على الزواج منه، فرضيت بالأمر في سبيل أطلاق أهلها من الأسر. ثم احتال صالح بن مرداس للخلاص من سجنه وهرب إلى قومه، ثم عاد إلى محاصرة حلب في ألفي فارس من بني كلاب يضيقون الحصار على حاكمها حتى استسلم. وانصرف صالح وقد ظفر من الثأر والمال وإضعاف خصمه وإذلاله بما أراد. وبعد بضع سنين من تلك الحادثة تحالف صالح بن مرداس الكلابي وحسان بن مفرج الطائي وسنان بن عليان على أن يقتسموا البلاد، فيمتلك صالح حلب إلى عانة على الفرات، ويملك حسان الرملة الفلسطينية إلى مصر، وتكون دمشق الشام إلى سنان. وفي ذلك يقول فيلسوف المعرة:

أرى حلباً حاذها صالح
وجال سنان على جلق
وحسان في سلفي طيء
يُصرّف من عزّه أبلقا

وبذلك ابتدأت الدولة المرداسيّة سنة أربع عشرة وأربعمئة. فما حكاية صالح مع أهل المعرة وحصارهم ورميهم بالمنجنيق؟ اختلف المؤرخون كما قلنا اختلافاً كثيراً في رواية الحادثة، ولكن فيلسوف المعرّة ذكر سببها وبين نتيجتها وشفاعته فيها. فأما سبب الحادثة فهو أن امرأة لم يسمّها أحد من المؤرخين ولكن فيلسوف المعرة سماها "جامع" أقبلت يوم الجمعة على الناس وهم في مسجدهم فشكت إليهم أن أصحاب خمّارة بلدة معرّة النعمان تعرضوا لها وأرادوها بمكروه، فغضب لها الناس، فدخلوا الخمّارة، وحطموا دنان الخمر، ثم هدموا الخمّارة بما فيها. وقد رضي فيلسوف المعرّة عن هذا كل الرضا، وحمده أحسن الحمد. فقال:

أتت جامع يوم العَرُوبة جامعاً
تقص على الشهّاد بالمصر أمرَها
فلو لم يقوموا ناصرين لصوتها
لخِلتُ سماء الله تمطر جمرها
فهدّوا بناء كانت يأوي فِناءه
فواجر ألقت للفواحش خُمرَها

تمثال للشاعر أبو العلاء المعري للفنان عاصم الباشا

وزامرة ليست من الزّبد خضبت
يديها ورجليها تنفق زمرها
ألفنا بلاد الشام إلف ولادة
نُلاقي بها سود الخطوب وحُمرها
فطوراً نُداري من سُبيعة ليثها
وحيناً نصادي من ربيعة نمرها
أليس تميم غيّر الدهر سعدها
أليس زَبيدٌ أهلكَ الدهرُ عَمْرها
وددت بأني في عماية فاردٌ
تُعاشرني الأروى فأكره قمرها
أفر من الطغوى إلى كل قفرة
أوانس طغيها وآلف قُمرها
فإني أرى الآفاق دانت لظالم
يغرّ بغاياها ويشرب خمرَها
وإن كانت الدنيا من الأنس لم تكن
سوى مومس أفنت بما ساء عُمرها
تدين لمجدود وإن بات غيره
يهزّ لها بيضَ الحروب وسُمرها
وما العيش إلا لجةٌ باطليّةٌ
ومن بلغ الخمسين جاوز غُمره
وما زالت الأقدار تترك ذا النهى
عيماً وتعطي منية النفس غُمرها
إذا يسّرَ الله الخطوب فكم يد
وإن قصُرت تجني من الصاب تمرها
ولولا أصولٌ في الجياد كوامن
لما آبت الفرسانُ تحمد ضُمرها.

وبلغ الخبر أحد كبار كتاب صالح، فقبض على سبعين من أفاضل أهل معرّة النعمان، فقام الناس لنصرة هؤلاء، وثاروا على صالح بن مرداس وجنده. واشتد الأمر، وعظم الخطب، حتى دعا أهل البلدات المجاورة لمعرّة النعمان في مساجدهم إلى نصرة أولئك الموقوفين في سجون صالح. فما كان من صالح إلا أن أمر بحصار أسوار معرّة النعمان ومن ثم تأهب لاقتحامها. فهرع أهلها إلى فيلسوفهم، الذي سفه أخلاقهم وعاداتهم ومعتقداتهم وخرافاتهم، فتوسلوا به إلى صالح، فخرج إلى ظاهر البلدة. وقيل لصالح: إن باب المدينة قد فتح وخرج منه أعمى يتوكأ على قائد له، فقال صالح: هو أبوالعلاء، فدعوا القتال للنظر ماذا يريد؟ ودخل فيلسوف المعرّة على صالح فأكرمه وشفّعه، واستنشده، فارتجل أبياتاً جاءت في اللزوميات:

تغيّبتُ في منزلي برهة
ستير العيوب فقيد الحسد
فلما مضى العمر إلا الأقل
وحُمّ لروحي فراق الجسد
بعثت شفيعاً إلى صالح
وذاك من القوم رأي فسد
فيسمع مني سجع الحمام
واسمع منه زئير الأسد.

وردّ عليه القائد: بل نحن الذين تسمع منا سجع الحمام وأنت الذي نسمع منك زئير الأسد. ثم سأله عن حاجته فأخبره بها، فأصدر أمراً بالانسحاب، وترك معرّة النعمان لأهلها.

اخترت لقب فيلسوف المعرّة عن قصد، وأحببت أن يشيع هذا اللقب بين الناس، فهل كان أحمد بن عبدالله بن سليمان التنوخي المكُنى بأبي العلاء المعري فيلسوفاً؟ يزعم طه حسين أن الناس لا يعرفونه إلا رجلاً ملحداً، فإذا سألتهم عن علّة إلحاده، رووا لك أبياتاً في اللزوميات، تنطق بإنكار الشرائع، وازدراء الأنبياء، وهذا القدر هو فقط ما عرفه الناس عن فلسفة الرجل. طرح السؤال للجدل عميد الأدب العربي في كتابه القيم "تجديد ذكرى أبي العلاء" والذي قدمه إلى الجامعة المصرية ونوقش بين يدي الجمهور في الخامس من مايو سنة 1914 ونال مؤلفه شهادته العلمية ولقب دكتور في الآداب. وكان في جوابه بعد دراسة وتمحيص، نعم، يمكننا أن نسميه فيلسوف المعرّة.

اجتمعت في فيلسوف المعرّة المقومات النموذجية لمفكر حر، ألمّ بفكر العرب وثقافتهم، واستمدّ من تلك الثقافة رموزها الفلسفية، فأنضجها في أتون العقل، وصنع منها مشروعاً حضارياً عملاقاً نستطيع القول بأنه ما زال حيّاً إلى يومنا هذا. وهو بهذا القيد المعبّر الأمثل عن منحى التنوير في الإسلام. وبفضل طه حسين وعائشة عبدالرحمن عاد فيلسوف المعرّة رمزاً من رموز الاستنارة وحرية الفكر وشجاعة العقل في العصر الحديث. تنصب في فيلسوف المعرّة خلاصات حضارة عملاقة، كان هو جزءاً متميزاً منها، وعنصر تمرد أساسي ضدها؛ فهو نتاجها، الذي توجت فيه حتى بلغت النقطة الحرجة التي تؤذن بالانعطاف في مجراها الرئيسي لكي تستحيل إلى شيء آخر ينفيها في مجرى جديد، تنحل فيه تناقضاتها المدمرة لتبني كياناً آخر ينطلق منها دون أن يتعثر بأشلائها. ولعلها لو استجابت له حين بلغت الذروة لما سقطت شهيدة العجز عن التفتح والتجدد والديمومة. لقد استطاع بفكره الفلسفي المبثوث في مؤلفاته تجاوز زمانه ومكانه ليكون حاضراً في أيّ مسعى منشود لفيلسوف حرّ يريد أن يوحد بين الذات والنص لتوطيد سلطته الثقافية والفكرية. وقد استعملت لقب فيلسوف المعرة في أكثر من مقال منشور في الصحافة العربية وهنا أعيد تأكيده في هذا الكتاب ما استطعت إلى ذلك سبيلا. وقد شجعني على هذا الأمر ابن العديم صاحب كتاب "الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري" وهو كتاب وضعه

في الدفاع عن فيلسوف المعرة. روى فيه حادثة تؤكد أن إرهاصات التفكير الفلسفي بدأت مذ كان صبياً يتعثر في طرقات معرّة النعمان المتربة. قال ابن العديم "خرجت جماعة من أهل العلم في حلب الشهباء إلى ناحية معرّة النعمان، وقصدت أن تشاهد أبا العلاء، وتنظر ما يحكى عنه من الفطنة والذكاء، فوصلت إلى المعرّة، وسألت عنه، فقيل لها هو يلعب مع الصبيان، فجاءت إليه وسلمت عليه، فرد عليها السلام. فقيل له: إن هؤلاء جماعة من علماء حلب جاؤوا ليناظروك ويمتحنوك، فترك لعب الصبيان، وقال لهم: هل لكم في المقافاة بالشعر؟ فقالوا نعم. فجعل كل واحد منهم ينشد بيتاً وهو ينشد على قافيته، حتى فرغ محفوظهم بأجمعهم، وقهرهم. فقال لهم: أعجزتم أن يعمل كل واحد منكم بيتاً عند الحاجة إليه على القافية التي يريد؟ فقالوا له: فافعل أنت، فجعل كلما أنشده واحد منهم بيتاً أجابه من نظمه على قافيته، حتى قطعهم كلهم، فعجبوا من فطنته وانصرفوا".

لم يحدثنا التاريخ أن فيلسوف المعرّة شرب خمراً أو نبيذاً، ولا شهد مجلساً تدار فيه كؤوس الخمر، ولا دعا إلى شربها، ولا حدثته نفسه بشربها، وإنما كان يمقتها مقتاً شديداً، وجعل شربها امراً عظيماً. والسبب في ذلك أن شاربها يشترى نشوتها بعقله. والعقل عند أبي العلاء أفضل الأعوان والأنصار في حياة المرء. وله كتاب مفقود سماه "خماسية الراح" في ذمّ الخمرة، بناه على حروف المعجم، فذكر لكل حرف خمس سجعات مضمومات، وخمس سجعات مفتوحات، وخمس سجعات مكسورات، وخمس سجعات موقوفات، ومقداره عشر كراريس.

ويحق لنا أن نسأل عن تلك البيئة الاجتماعية التي عاش فيها فيلسوف المعرّة وجعلته يقف هذا الموقف الشديد من الخمرة وأهلها؟ تعال معي نتعرف إلى الأسرة التي نشأ فيها فيلسوف المعرّة، علنا نجد كوة ضوء نتدبر من خلالها طريقنا، والمثل يقول: كل إناء بما فيه ينضح. وخير من يقودنا في مهمتنا الجليلة هذه الدكتورة عائشة عبدالرحمن الملقبة ببنت الشاطئ، فقد عاشت مع فيلسوف المعرّة سنين طويلة تحقق كتبه وتدرس آثاره. ولو قُدر لنا أن نسأل فيلسوف المعرّة عن رأيه بعمل الدكتورة عائشة عبدالرحمن لسُرّه ما قدمته من اهتمام ومعرفة بمؤلفاته وحرص على تصويبها وإظهارها للناس بمظهر يليق بمكانة فيلسوف المعرّة، ولشكر لها عملها هذا لأنه كان في حياته شديد الحرص على كتبه عظيم العناية بها، كأنه كان يخشى من بغض الناس له من أن تضيع آثاره. ولكن الرياح جاءت بما لا تشتهي السفن، فقد فقدت معظم مؤلفاته في اجتياح البيزنطيين لمعرّة النعمان بعد وفاته بزمن وإحراقهم مكتبتها، ومنها مكتبته الشخصية التي كانت في منزله، وتضم مخطوطات فريدة لمؤلفاته.

تفتتح بنت الشاطئ كتابها المسمى "أبو العلاء المعري" الصادر عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر عام 1965 وقد وجدتُ نسخة مطبوعة منه في مكتبة المركز الثقافي في مدينة إدلب في الشمال الغربي من سوريا، بقولها "خرج إلى الدنيا والشمس غاربة والنهار مدبر من يوم الجمعة لثلاث ليال بقين من ربيع الأول سنة ثلاث وستين وثلاثمائة للهجرة - تؤكد الدراسات الحديثة في العلوم الاجتماعية بأن الأفذاذ من البشر عادة ما يولدون في الربيع - وكانت ليلته الأولى على الأرض من ليالي المحاق، ولولا مولده في بيت علم وفضل لطويت تلك الليلة في غيابة الزمن، ولضاعت منا معالم الطفولة لذلك الوليد الذي قدر له أن يبهر الناس بعد حين، وجاء - وإن كان الأخير زمانه - بما لم تستطعه الأوائل، وسوف يغدوا أشهر من ينسب إلى معرّة النعمان".

وعلم فيلسوف المعرّة باق يرفرف في سماء العلم والمعرفة ما بقي الدهر، فها هو الأديب السوداني الطيب صالح أحد أنبل من أنجبت أرض السودان يقف على قبر فيلسوف المعرّة في أحد أيام شهر ديسمبر من عام 1990 بعد أن استجاب - حيّاه الله وأسكنه فسيح جنانه - لدعوة الشاعر محمد مهدي الجواهري التي أطلقها في عصرنا الحديث هذا، من خلال قصيدته عن فيلسوف المعرّة، والتي جاءت في واحد وتسعين بيتاً، والتي أنشدها أول مرة في المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري في ذكرى مرور ألف سنة على مولده وذلك في حفل الافتتاح المهيب يوم الاثنين الخامس والعشرين من سبتمبر سنة 1944 على مدرج جامعة دمشق في العاصمة السورية. حضر الحفل رئيس الجمهورية السورية السيد شكري القوتلي وكان طه حسين حاضراً في تلك الأمسية، حيث اهتز وجدانه طرباً لسماعه تلك الأبيات. وراح يحدث النفس "لست أدري أيشعر الناس كما أشعر، ويجدون من سماع هذه الأبيات مثل ما أجد؟ قلبي يمتلئ لسماعها رحمة وبراً وحناناً وإشفاقاً. أترى فيلسوف المعرّة فكر في نفسه وفيما سيقول الناس فيه بعد موته؟".

في هذه القصيدة يمسك محمد مهدي الجواهري ناصية القول الشعري، والذي

يجمع على جودته خلقا كثيرا، وتُطرب لوقعه أفئدة الملايين من البشر. يطل علينا من قمة التعبير الشعري المدهش، وليس بيننا وبينه سوى مسافة الاستجابة لهذا السحر، إنه شاعر أمة. وقد صدق نبينا الكريم حين قال "إنّ من البيان لسحراً". وها هو محمد مهدي الجواهري يُنشد قصيدته البائية بلكنة عراقية محببة ويده على كتف طه حسين:

قِفْ بِالْمَعَرَّةِ وَامْسَحْ خَدَّهَا التَّرِبَا
وَاسْتَوْحِ مَنْ طَوَّقَ الدُّنْيَا بِمَا وَهَبَا
وَاسْتَوْحِ مَنْ طَبَّبَ الدُّنْيَا بِحِكْمَتِهِ
وَمَنْ عَلَى جُرْحِهَا مِنْ رُوحِهِ سَكَبَا
وَسَائِلِ الحُفْرَةَ الْمَرْمُوقَ جَانِبُهَا
هَلْ تَبْتَغِي مَطْمَعاً أَوْ تَرْتَجِي طَلَبَا؟
يَا بُرْجَ مَفْخَرَةِ الأَجْدَاثِ لا تَهِنِي
إنْ لَمْ تَكُونِي لأَبْرَاجِ السَّمَا قُطُبَا
فَكُلُّ نَجْمٍ تَمَنَّى فِي قَرَارَتِه
لَوْ أَنَّهُ بِشُعَاعٍ مِنْكِ قَدْ جُذِبَا

إلى أن يقول:

عَلَى الحَصِيرِ وَكُوزُ المَاءِ يَرْفُدُهُ
وَذِهْنُهُ وَرُفُوفٌ تَحْمِلُ الكُتُبَا
أَقَامَ بِالضَّجَّةِ الدُّنْيَا وَأَقْعَدَهَا
شَيْخٌ أَطَلَّ عَلَيْهَا مُشْفِقَاً حَدِبَا
بَكَى لأَوْجَاعِ مَاضِيهَا وَحَاضِرِهَا
وَشَامَ مُسْتَقْبَلاً مِنْهَا وَمُرْتَقَبَا
وَلِلْكَآبَةِ أَلْوَانٌ وَأَفْجَعُهَا
أَنْ تُبْصِرَ الفَيْلَسُوفَ الحُرَّ مُكْتَئِبَا
تَنَاوَلَ الرَّثَّ مِنْ طَبْعٍ وَمُصْطَلَحٍ
بِالنَّقْدِ لاَ يَتَأَبَّى أَيَّةَ شَجَبَا
وَأَلْهَمَ النَّاسَ كَيْ يَرضَوا مَغَبَّتَهُم
أَنْ يُوسِعُوا العَقْلَ مَيْدَانَاً وَمُضْطَرَبَا
وَأَنْ يَمُدُّوا بِهِ فِي كُلِّ مُطَّرَحٍ
وَإِنْ سُقُوا مِنْ جَنَاهُ الوَيْلَ وَالحَرَبَا
لِثَوْرَةِ الفِكْرِ تَأْرِيخٌ يُحَدِّثُنَا
بِأَنَّ أَلْفَ مَسِيحٍ دُونَهَا صُلِبَا.

يقول الطيب صالح في مقاله المنشور والمذكور أعلاه: رحم الله فيلسوف المعرّة، لقد وقفت على قبره بمعرّة النعمان في طريقي إلى حلب الشهباء مدينة المتنبي، تذكرت قول أبي الطيب في رثاء محمد بن إسحاق التنوخي:

ما كنتُ أحسبُ قبل دفنك في الثرى
أن الكواكب في التراب تغور.

وأي كوكب غار في ذلك الثرى، كأنه عنى فيلسوف المعرّة الذي كان أيضاً من تنوخ، وتلك من عجائب الصدف، أن يرثي السابق من لا يزال في طيات الغيب. حين سمع فيلسوف المعرّة قول المتنبي:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صممٌ

قال: ما أظنه إلا أنه تمناني بقوله هذا. كان الأثر جميلاً، بقدر ما تكون الآثار جميلة، حوله زرع وأزهار في باحة مبلطة بالرخام المنقوش. كان الضريح مسجداً فيما علمت، ثم جعلوه ملتقى للشباب ومكتبة. ما لفيلسوف المعرّة والشباب؟ وأيّ عزاء له في ذلك؟ لقد فرّ من الناس وأخلد إلى داره وأفكاره يهجو الحياة ويغازل الموت:

فلما مضى العمرُ إلا الأقلّ
وقاربت الروحُ تركَ الجسدْ

لو عاش فيلسوف المعرّة اليوم، لأعجبه حاكم المعرّة الحالي، رجل حسن الخلق، عالي الهمة، عميق الثقافة، محب للأدب والأدباء والعلم والعلماء. مسرور بأنه يصرف شؤون ذلك الإقليم العريق وفي عهدته رفات ذلك الإنسان الجليل. سألته إن كانوا قد اختاروه عن قصد لذلك المنصب فابتسم ولم يقل شيئاً.

كاتب من سوريا مقيم في إزمير - تركيا

• المقال فصل من كتاب قيد النشر تحت عنوان "ذمُّ الخمرة في مؤلفات فيلسوف المعرة".

عاصم الباشا



طيفُ الزفاف الحزين

عبده منصور المحمودي

لم يغب طيفُ نجيب، عن أفراد أسرته، منذ انصعاقهم بخبر موته، في معركةٍ لم يقحمه فيها سوى احتياجه لسداد ما تبقّى عليه من نفقات عرسه. ولم يمر على مغادرته الحياة سوى شهورٍ ستة، حتى جاء يومُ زفاف أرملته سلوى، إلى أخيه وجدي، الذي يصغره بسنتين. بدأتْ مراسيمُ المناسبةِ في هذا اليوم برتابةٍ، حاولت أختُه نجوى الحدَّ من وطأتها، شرعت ترتب المزهريات على الطاولة، مُتَقَمِّصةً وجهًا سعيدًا، فانداحت ابتسامةُ امتنانٍ على شفاه وجدي، فمع شعوره بأن في ملامحها وابتسامتها تكلفًا واضحًا، لمس في موقفها ما يحفز فيه الشعور بالسعادة "لا أريد اليوم أن أرى أيَّ دمعة على خد واحدةٍ منكن"، قال وجدي لنجوى، ملتمسًا ليوم عرسه ما يستطيع من ممكنات المسرة، وإن في مستواها الشكلي المتكلف. هزت نجوى رأسها بالإيجاب، فاتسعت ابتسامة امتنانه لها.

نجوى. هي وحدها مِنْ أُسْرَتِهِ. مَنْ تحاول تخفيف وطأة الحزن والأسى المتداعية من طيف نجيب، وهي وحدها البارحة مَنْ وافقت وجدي على إزالة صورة أخيه المرحوم من مكانها في غرفته هذه التي صارت غرفة وجدي، تظاهرتْ بتفهُّمِ رأيه، الذي بَرّره بعدم استطاعته النظر إلى صورة أخيه في الجدار على الأقل هذه الأيام، على أن تُعاد الصورةُ إلى مكانها فيما بعد. ونجوى هي من فتحت اليوم أغاني العرس بصوتٍ مرتفعٍ، ولم يكن هذا التصرف ممكنًا قبل ثلاثة أيامٍ، حينما اسْتُكْمِلَتْ الترتيباتُ والاتفاقاتُ مع أبي العروس، بما في ذلك تحديدُ موعد الزفاف، يومها غمرت وجدي النشوة، ففتح أغنيةً عرائسية بصوتٍ متوسط، لكن مزّقهُ بكاءُ أمه الذي مضى يشق الأغنية والزمان والمكان، تمامًا مثلما كانت حالها في اللحظة التي وصل فيها نعي نجيب. اضْطُر وجدي إلى خفض الصوت، ومن ثم إغلاقه، ولم يُسمع ثانيةً إلا صباح هذا اليوم على يد نجوى التي قدمت يوم أمس، مع زوجها وطفليها للمشاركة في مناسبة زفاف أخيها.

نجيب. قبل أن يتَخَطَّفه الموت بنحو شهورٍ ثلاثة. كان قد التحق بساحة المعركة، متداعيًا مع موجة أقرانه الشباب، الذين وجدوا في الحرب سبيلًا لجمع المال، لاسيما وأن هناك مبالغ خيالية يحصل عليها الشاب المغامر في مثل هذه المقامرة. بعد شهرين عاد نجيب سالماً، وغانمًا مبلغًا لا بأس به، مع تثبيت اسمه في كشف اللواء العسكري المستحدث. كان مبلغ مستحقاتِهِ الذي عاد به كبيرًا، وهو ما برهن على مصداقية ما سمعه من الشباب عن الثراء من الحرب، مثلما برهنت حال الشباب الذين زاد وضعهم تحسنًا بعد مشاركتهم في القتال؛، فمنهم من بنى منزلًا ويسير في طريقه إلى فرحة العمر، ومنهم من أقام عرسه واستقرت حياته، ومثلما برهنتْ عودته سالماً على نسبية الموت المحدودة في تلك المعارك.

بارك الحاج غالب هذا النجاح الذي أحرزه ولده، ولاح لنجيب مستقبلٌ ورديٌّ مُعَبَّدٌ فيه الطريقُ نحو غايته المختزلة في الزواج، مثله مثل غيره من شباب القرية، الذين تركوا المدارس في آخر مرحلةٍ دراسيةٍ، لاهثين وراء الحرب وإغراءاتها المالية، غير المُؤَهَّلين بأدنى خبرة قتالية.

فور عودة نجيب سلّم أباهُ ما بحوزته من نقود، شرع الأب في ترتيبات العرس؛ فالمبلغ سيكفي لتمويل ما تتجاوز نسبته السبعين في المئة من نفقات المناسبة بما في ذلك المهر، أما النسبة الباقية فقد قرر الحاج غالب استدانتها من أصدقائه، على نية قضائها؛ كون نجيب، بعد شهر العسل، حتمًا سيعود من حيث أتى، ومن مستحقاته سيكون القضاء.

ودّع نجيب حياة العزوبية، واحتضنه القفصُ الذهبي بسعادة غامرة، سارت الأيام الأولى من شهر العسل على ما يرام، لكن الأيام الأخيرة منه حملت ما يُعَكِّر بهجته، شعر بتغيرٍ واضح في معاملة أبيه، ولاحظ اهتمامه متحولًا نحو أخيه التالي وجدي، فسَّر نجيب هذه التحولات بأنها من حتميات الزواج، فقد سمع كثيرًا أن الشاب بعد زواجه يخسر نسبةً كبيرة من محبة والديه لصالح الأخ



جبران هداية

التالي. لم تقف سلبية المعاملة عند هذا الحد؛ إذ تمادى الحاج غالب في مضايقة الولد، فتعالت حِدَّتُها، ووصلت إلى ذروتها مع آخر يوم من شهر العسل، حيث أسرف في تعنيفه لفظيًا: يوبّخه، يتهكم عليه، يشتمه على مسمع ومرأى من عروسه سلوى، وفي كل تعنيف يذكره بالدَّيْنِ الذي لن ينقضي إلا بسرعةِ عودته إلى المعركة؛ لأن غيابه يعني مصادرة راتبه ومستحقاته.

كان نجيب يُضْمرُ البقاء، فتلكأ وماطل في تنفيذ توجيهات أبيه، كل يومٍ يختلق عذرًا، لم يهن عليه أن يغادر حياة العسل التي شعر بأن تأطيرها زمنيًا بشهر واحدٍ تعسفٌ جائرٌ للغاية. أبدى استغرابه من إصرار أبيه على مغادرته هو إلى الحرب متغافلًا عن وجدي، فكان الرد "وجدي لا يرغب في الزواج مثلك، رغبت أنت في الزواج فزوجناك، ولا بد من تسديد الدَّيْن".

أدرك الحاج غالب بحدسه أن نجيب قد استطاب الدعة، وأنه يضمر عدم العودة مطلقًا، فاتخذ قراره القاسي مع الأيام الأولى من الشهر الثاني؛ إذ فرَّق بينه وبين عروسه، وأمره أن ينام مع إخوته في غرفتهم، وفي الوقت ذاته أمر ابنته الصغرى ريم بملازمة سلوى، ومؤانستها والنوم معها في غرفتها.

رأى الحاج غالب أن في هذا القرار ما يكفي من الضغط على

الولد لمغادرة الدعة التي استطابها، انقضى الأسبوع الأول على هذا القرار، ثم الأسبوع الثاني، فالثالث، يئس نجيب، وأحبطته خيبةُ ظنه في عطف أبيه، وفي أن يتراجع ـ على الأقل ـ عن قرار التفريق بينه وبين عروسه، كان الحاج غالب كلما سمع محاولةً للنقاش في ذلك احتد غاضبًا "ليذهب أولًا إلى المعركة؛ نحن بحاجة إلى تسديد الدين".

فقَدَ نجيب الأمل حينما وجد كل الطرق مسدودةً في وجهه، باستثناء طريق واحدة هي ما يصر عليها أبوه، لم يجد مناصًا من الانصياع للتوجيه، أبدى استعداده الكامل للسير في هذا الطريق، واستعطف الحاج غالب استعطافًا أخيرًا، التمس فيه السماح له بالمبيت مع عروسه ليلةً واحدة، على أن يسافر الصباح التالي مباشرةً، رقّ قلب الأب، فمنحه الإذنَ، بعد أن اطمأن إلى نيته الصادقة.

لم يشعر نجيب بأدنى قدرٍ من السعادة تلك الليلة، كانت ليلةً وداعية بامتياز، دمعًا وبكاءً وتمزقًا بمصيرٍ مجهول ومشؤوم. في الصباح كان نجيب الأسبق استيقاظًا في البيت كله، أفطر على عجلٍ مع عروسه، ثم ودعها وعيناه ماطرتان بالدموع ومثله كانت عيناها، تَبعتْه إلى ساحة المنزل، حيث ودع أمه وشقيقاته، وحيث كان يتقطع صوتُه وهو يقسم لهن أن قلبه يحدثه بأنه لن يعود، أشفقن عليه، لكنهن حاولن التماسك حتى لا تهون عزيمته، فخذلتهن الدموع مع أول خطوةٍ من خطواته مغادرًا المنزل. لم يودع وجدي، لأنه لم يستيقظ بعد، فقد اعتاد مثل غيره من شباب القرية على السهر كل ليلة، ثم النوم حتى ظهيرة اليوم التالي.

وصل نجيب مزرعة القات التي يملكها والده، والذي كان قد سبقه إليها، حينما همَّ بقطف احتياجه من أغصان القات، منعه الحاج غالب "لا تقطف شيئًا يا نجيب، فما بعدك إلا الضرر والخراب!"، رق له قلبُ صاحبةِ المزرعة المجاورة، فاقتطف من أغصانها حاجته. لم يفقد الأمل في استدرار شفقة أبيه، فكرر المحاولة الأخيرة، مستثمرًا لحظة توديعه، متخليًا عن كرامته المسحوقة وشخصيته المزقة، مستسلمًا لنوبة بكاءٍ مقتضبةٍ لم يستطع السيطرة عليها، ناعيًا نفسه، متحدِّثًا عن إحساسه المختلف هذه المرة، وعن يقينه بأن الموت في انتظاره، لكن لم يلن له قلبُ الحاج غالب الذي ودعه بجمودٍ قاسٍ.

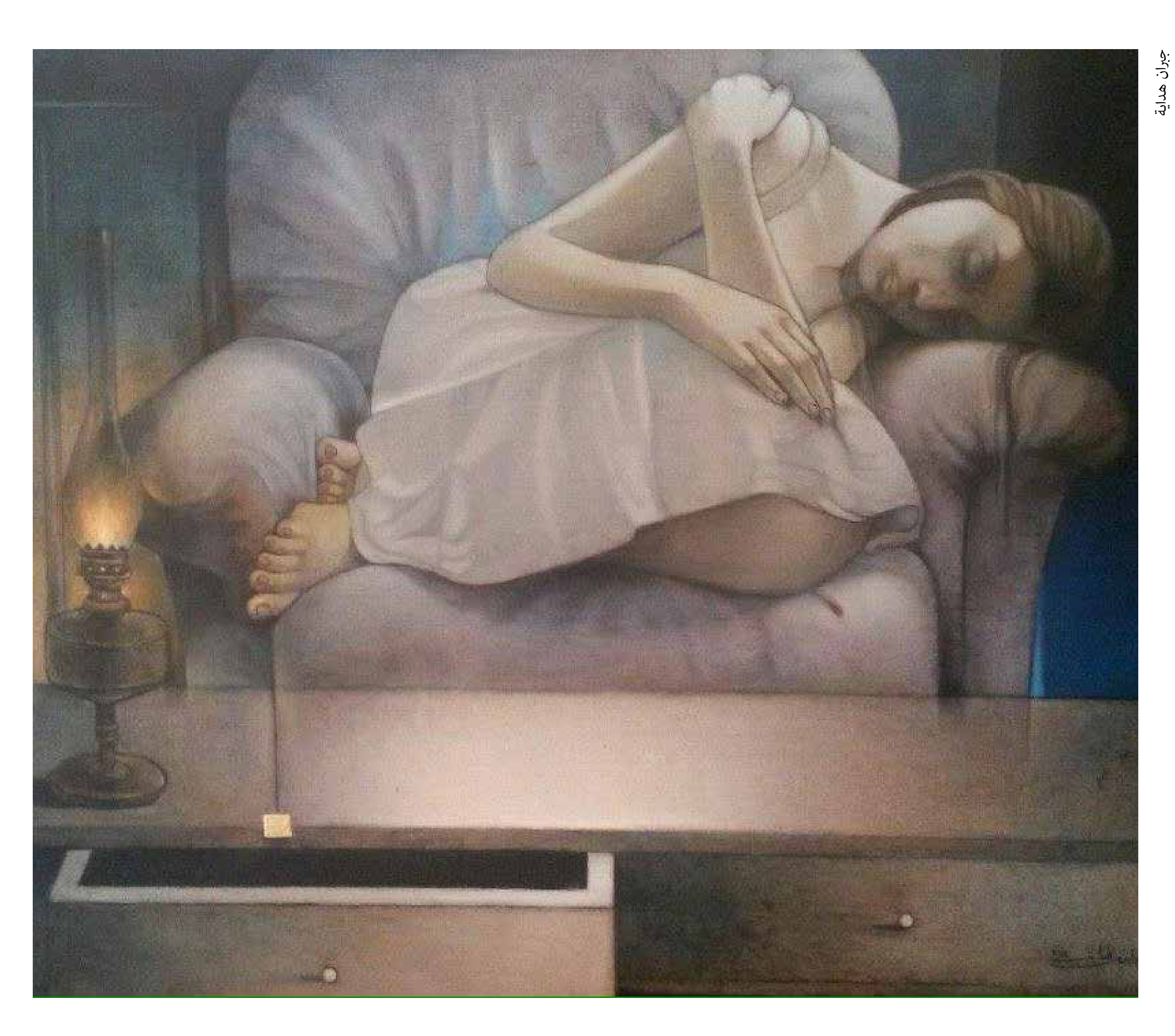
في اليوم الخامس من سفر نجيب، رن هاتف الحاج غالب، ولاحظ على شاشته ومضًا باسم نجيب كهويةٍ للمتصل، ردّ عليه "خير، ما بك؟ هَزّك الشوق!"، كان المتصل شخصًا آخر "يا عم غالب معك زميل نجيب، أعظم الله أجرك، نجيب...". انفجر الأب باكيًا "لا، لا،...". ليس بمقدوره إخفاء النبأ، فقد كان اتصاله على مسمعٍ من أفراد أسرته، بمن فيهم سلوى عروس نجيب، غرقوا كلهم في البكاء، لم يكن في حسبانه هذا الاحتمال مطلقًا. رن الهاتف ثانيةً، تشبث صاحبه بآخر احتماليةٍ يمكن أن تكون مختلفة، أسكت الباكيات، وكان التشبث ذاته هو الفاعل في استجابتهن لأمره "كما تعرف يا عم غالب أنه ليس باستطاعتنا جلب الجثة إلى القرية، والدفن سيتم هنا، والإجراءات الأخرى سأبلغك بها، الآن أنا مشغول، سنتواصل لاحقًا"، تأوه الحاج غالب بحشرجةِ بكاءٍ مُرّة "حتى الجثة غير ممكن دفنها هنا! حتى نظرة الوداع غير ممكنة!"، وتمزق في نوبةِ بكاءٍ تمَوَّجتْ بنحيب الأسرة كلها.

أيام العزاء الثلاثة لم يشعر الحاج غالب بالتعازي كشعوره بسياط اللوم تجلد ذاته في كل تعزية، في يوم العزاء الثالث جاء أهل سلوى، قاموا بواجب العزاء، ثم أخذوا معهم سلوى حينما غادروا؛ فمن غير الممكن بقاؤها بعد الآن إلا في بيت أهلها.

طيلة شهور خمسةٍ انقضت بعد هذه المأساة، قام زملاء نجيب بمتابعة المعاملات الكفيلة باستمرار راتبه الشهري، والمعاملات الخاصة باستلام مستحقاته، ومستحقات الوفاة التي تفوق مبلغ الدية. كل ذلك، وصل الحاج غالب عبر شركات الصرافة. وفي هذه المساحة الزمنية ذاتها، كانت قد نضجت فكرةٌ تضمنت إمكانيةَ زواج وجدي بسلوى، كانت قد بدأت الفكرة عابرة، ثم تنامت، حتى تعاطى الجميع معها بجدية، ومن ثم بإجراءاتٍ عمليةٍ متتابعة.

استحسن وجدي الفكرة، ثم تحمّسَ لها، تناقلت الجارات الخبر بحسرة وأسى، وكل واحدةٍ منهن تبدي استغرابها من هذه المستجدات الصادمة، أخوين اثنين: الأول منهما بارٌّ بوالديه، يلقى حتفه مظلومًا، والآخر على النقيض، عاقٌّ، غير مكترثٍ بشيء، متأهبٌ لزواجٍ لا يكترث بمعانيه، يقيم عرسه على أرملة أخيه، وبمال أخيه الذي دفع حياته ثمنًا للفوز به، وبراتبه سيعيش أيامه القادمة!

كان المبلغ الذي وصل الحاج غالب كمستحقاتٍ للمرحوم نجيب كبيرًا، مكَّنهُ من طلب يد سلوى لوجدي، ومن دفع المهر كاملًا، ومن تغطية تكاليف العرس كلها. فسارت الترتيبات على نحو متسارع، وأطل شهر العسل الثاني لسلوى، بدأ بكاء حماتها

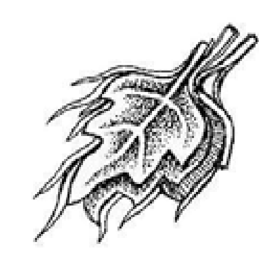

جبران هداية

المنسرب في صوت الأغنية التي فتحها وجدي، قبل يومين من هذا اليوم المزدوج في مشاعره.

منذ الصباح ومراسيم هذا اليوم بالغة التصنع من كل أفراد الأسرة، ليمرّ بسلام، ومع غروب الشمس انداح الحزنُ بانداياح صوت الأغاني العرائسية. حينما لاح موكب العروس متهاديًا نحو القرية، بدأت المفرقعات النارية تغريدها الخاص، وارتفع صوتُ الأغاني بما يليق بهذه اللحظة الفارقة، حتى استقرت سلوى بجانب وجدي على المنصة التي سبق وأن قامت نجوى بترتيبها، داهمت سلوى تفاصيلُ زفافها السابق، لم تجد في هذه اللحظة شيئًا مختلفًا عن تلك اللحظة المُطِلَّة من شرفات الذاكرة: الغرفة ذاتها، المنصة ذاتها، الأثاث ذاته، العريس هو المختلف. تسحقها الذكرى، تسقط على وجنتيها دمعتان، يمسحهما وجدي، غير منتبهٍ إلى أنه هو الآخر على خديه دمعتان لم يشعر بهما، وغير منتبهٍ ـ في الوقت نفسه ـ إلى أن أباه لم يخرج من أمامه في هذه اللحظة إلا ليوفر على ابنه مرأى دموع الأب المكلوم، ولا عِلْمَ له أن أخته نجوى لم تغب في هذه اللحظات إلا لأنها ترقد على أحد الأسرة في المركز الطبي القريب من القرية، وأنها لم تفق بَعْدُ من حالة الإغماء التي داهمتها قبل وصول العروس بأقل من نصف ساعة. وغير منتبهٍ إلى أن هذه القلة من النساء حوله ـ المحاولات خلقَ فرحةِ لحظته هذه ـ ليس من بينهن أمه وشقيقاته الأخريات، لأنهن لم يستطعن الصمود أمام نوبة بكاءٍ حادةٍ، استسلمن لها منذ أن تراءى لهن موكب العروس قادمًا، وما زلن في نوبتهن تلك، ولا يبدو أن زفة البكاء ـ التي انتظم إليها عفويًا عددٌ كبيرٌ من الجارات ـ ستتوقف طيلة هذه الليلة النائحة، هذه الليلة التي تغزل من ذكرى نجيب طيفًا في زفافها الحزين.

كاتب وأكاديمي من اليمن





> من الضروري عند تناول أيّ عمل فهم التركيبة الاجتماعية للشخوص تلك التي أشار إليها علي الوردي في كتابه شخصية الفرد العراقي والتي استند إليه كمال الدين في الفهم السيكولوجي للطبيعة المزدوجة للشخصية العراقية التي تجمع قيما متناقضة هي قيم الحضارة وقيم البداوة، ولا يعني نطق الشخصية بأفكار أو ألفاظ أن الكاتب يتبناها وكذلك الموقف والأحداث وإلا لحولنا كل السلوك والألفاظ الشائنة والأفكار الغريبة التي ترسم ملامح الشخصية إلى نقد للروائي ذاته وهذا غير معقول.

الرواية المربكة

في نقد النقد لرواية حازم كمال الدين «الوقائع المربكة لسيدة النيكروفيليا» المنشور في العدد الماضي -1أيلول سبتمبر 2021. بقلم الناقد ممدوح فراج النابي

دعد ديب

ما من أحد يستطيع الادعاء بامتلاك الحقيقة بشكل مطلق ولا أحد يستطيع الادعاء بصحة منظومته الفكرية بشكل نهائي، فكيف الحال في أسلوب فهم أعمال أدبية وفنية تلجأ في طبيعتها للرمز والتأويل والإيهام والغموض، من هنا كان لتلاقح الآراء والأفكار وتفاعلها أهمية كبيرة في السجال الفكري لما له من دور هام في تقريب وجهات النظر من بعضها البعض، وكشف وجلاء الغموض عن بعضها الآخر، وتثبيت ما تمّ الاتفاق على أبعاده ومراميه لما فيه من ضرورة تكريس الحوار البنّاء الفاعل، ومن هنا جاءت محاولتي في مناقشة بعض الأفكار التي تناولها ممدوح الفراج النابي في مقالته المعنونة "جنّة الغرب التي صارت جحيمًا" المنشورة بمجلة الجديد بتاريخ 2021/9/1 التي يبين فيها مجمل آرائه في رواية "الوقائع المربكة لسيدة النيكروفيليا" للكاتب العراقي حازم كمال الدين والتي أتفق معه فيها بالإشادة في توظيف الكاتب لمهارات البناء المسرحي وتطعيم نصه لفنون بصرية وسمعية وكتابية كتقنيات ما بعد حداثية فالفن الروائي كما قال إدوار الخراط "فن ماض يستطيع استيعاب سائر الفنون الأخرى في جنباته". ولأنه سبق لي أن كتبت عن هذا العمل فقد استغربت تباين رؤانا وتقييمنا لها.

يقول النابي "من سلبيات الرواية أنها وقفت عند محطات لشخصيات انحرفت في بلاد اللجوء، وركزت عليها دون أن تقدم النماذج الإيجابية التي استطاعت أن تجعل من اللجوء مجرد محطة عبور لتحقق الكثير من أحلامها، والأمثلة تعج بها المواقع الإخبارية عن لاجئين نبغوا وقدموا ابتكارات، ومنهم من اندمج وصار مواطنًا، بل لعبوا أدورًا مهمة في مجتمعاتهم البديلة وتبوّؤوا مناصب قيادية سياسية وغير سياسية". ما هو المطلوب من رواية أن تطرحه؟ أن يكون اللجوء حلًا جميلًا لمشاكل الوطن؟ هل نزيّن الأمر وندعو الجميع إلى الهجرة واللجوء نظرًا لنماذجه الإيجابية! هل يعقل أن نطلب من رواية أن يكون لها مثل هذا الطرح ناهيك أنه ليس من المطلوب تجسيد كل الحالات والنماذج الموجودة في الواقع، هو يجتزئ شريحة ويسلط عليها الضوء بما يتأتى للغته وبلاغته من تشكيل ونسج ملامح للشخصية ورصد التغير والنمو لديها عبر صراعها مع ذاتها ومع ماضيها ومع الواقع الجديد وتأثيراته عليها؟

فمن الضروري عند تناول أيّ عمل فهم التركيبة الاجتماعية للشخوص تلك التي أشار إليها علي الوردي في كتابه شخصية الفرد العراقي والتي استند إليه كمال الدين في الفهم السيكولوجي للطبيعة المزدوجة للشخصية العراقية التي تجمع قيما متناقضة هي قيم الحضارة وقيم البداوة، ولا يعني نطق الشخصية بأفكار أو ألفاظ أن الكاتب يتبناها وكذلك الموقف والأحداث وإلا لحولنا كل السلوك والألفاظ الشائنة والأفكار الغريبة التي ترسم ملامح الشخصية إلى نقد للروائي ذاته وهذا غير معقول، يتضح في ذلك شخصية ما أسماه بـ"الرئيس" زوج البطلة داليا رشدي، فالمثقف والمناضل اليساري والرومانسي الذي كان، كيف يمكن لهذه الصفات أن تحميه من الانحراف من ناحية وعدم انسجام حسه الشرقي المفروض من انغماس زوجته في العهر ويعيب عليه استثماره لها بهذا الجانب وفق ما يفترض كاتب المقالة، إذ على العكس تمامًا، فهذه الشخصية المركّبة وصلت إلى درجة كبيرة من العدمية ومن جبروت المال والسلطة، وهي تعي أبعاد الأمور، وصار لها من القدرة والذكاء على التقاط وإدراك الجانب الآخر من المهزلة، وهو الذي شدّت بوجهه كل الآفاق. فالعالم الآخر لا يقرّ إلا بسلطة المال وهذه حقيقة، ولا يعترف بثقافته ولا علمه ولا بنضاله، كل ما يهمّهم هو أن يندرج في برامجهم العملية وإعلامهم الذي يقدّم حكوماتهم بوجهها البريء من دم الضحايا "براءة الذئب من دم يوسف" وإظهار كمّ المساعدات التي يحرصون على إظهارها وإذلال اللاجئ بها والحكاية تطول.

ملامح الرئيس هنا تجسيد حي للشخصية غير المنتهية فهي في تحول دائم تغيب ذاتها في الجنس والكحول كي لا تتذكر ما كانت عليه، تلك التي تظهر في انبثاقات إحساس وتختفي، فحس الملكية للشخصية الذكورية هو الذي يستيقظ وهو الذي يجعله يهيج ويثأر ممن تمرّدت على حصون سلطته، فحازم كمال الدين يهمه هنا، بحسب قراءتي، أن يرسم شخصية تصطرع أعماقها في تناقض ذاتها توضح ذلك عند مثول الماضي في أعماقه عند لحظة الموت الحرجة ويقظة ضميرها وإحساسها المؤقت، الأمر الذي دفعه لإنقاذ زوجته في آخر لحظة رغم حجم الويلات

عامر العبيدي



دعد ديب

التي أذاقها إياها انتقاما لرجولة لم يبق منها أثر، وهو هنا لا يتناقض مع ذاته بل إن حس الانتقام العالي، وهو مالك سطوة المال والمافيا الجديد، جعله يلفّق لزوجته تهمة الانتماء لمنظمة القاعدة ويستثمرها بالبغاء لاحقًا بعد أن طلّقها، فالحالات اليقظة من موروث الماضي التي تظهر في صورة ثائر لرجولته ما هي إلا تعبير ذكوري عن ملكيته وسيطرته على جسد زوجته، وهو يتصرف باعتباره مالكا لجسدها يستثمره كما يشاء ومن غير المسموح لها هي أن تفعل بجسدها ما تريد. لقد ثار زوجها على ملكيته، لا على أخلاقه وحرمة بيته، وشتان ما بين الاثنين ومن السذاجة في ظروف كهذه الحديث هنا عن نخوة عربية لأن السيد النابي ذاته يعود ويتحدث عن تشوهات الرجل الشرقي في مكان آخر، ومن العبث تقديم صورة مغايرة لهذا الواقع فقط لتجميل صورتنا وإعطاء فكرة غير واقعية عنّا، بالإضافة إلى كون فكرة البطل الإيجابي التي سادت مع مدرسة الواقعية الاشتراكية قد عفا عنها الزمن وأصبحت حاليًا تقارن بفن الكيتش، فتحولات الرواية الحديثة لم تعد تقدم بطلًا نموذجيًا ولم تعد تقدم رؤى أحادية والنقد السردي المتجدد لم يعد يستلب الرواية فيحيلها إلى جنائزية البطولة المطلقة أو النسبية بتأكيد أن كل ما في الرواية في مجال الشخصيات هو مهم بصفته عضوًا أو جزءًا في بنية سردية متكاملة وفق رأي الدكتور حسين المناصرة.

محاور الرواية تتشعب وتتنوع وهي لا تتحدث عن فكرة اللجوء لوحدها ليُطلب إليه تضمينها الإيجاب والسلب، هي تستعرض تاريخين مهمّين قبل اللجوء وبعده

أيضًا شخصية داليا رشدي بنية مركبة برز فيها العمق الاجتماعي مع السياسي مع النفسي الذي فاقم من تشظيها في ذوات عدة، فالمرأة التي كانت عاشقة ومناضلة وفنانة عندما وجدت نفسها على الحياد في حياة زوجها وفي وجودها الجديد حاولت رد الإهانة بمثلها وهي التي تفكر خارج عقلية المنظومة الذكورية في أن تخون عقد الزواج كما يفعل الآخر، ولكنها راحت بعيدًا في اللعبة وأدركت فنونًا غريبة وجديدة للمتعة لا عهد لها بها جعلتها تبتغي المزيد في جو الفراغ والتثبيط لمواهبها وعقلها، فتلك الظروف التي تقود إلى امتهان الدعارة هي حالة متطرفة للحرية الفردية والوقوف على اختلاف السلوك الأنثوي عندما يتاح لها كل شيء بمعزل عن الأعراف المجتمعية والقوانين القامعة بالإضافة لحكاية استفزازها بنقص مؤهلاتها في إتقان أفانين الجنس كما سواها، الأمر الذي فجر الفضول عندها لمعرفة ما لا تعرفه وحيازته كذلك والانخراط بجو بعيد عن وعيها ونمط تفكيرها وهذه كلها تمظهرات لتشتت الشخصية وضياعها، فهي لن تعي حدود حريتها ومسؤوليتها بقدرة قادر.

الغريب أن كاتب المقال يطالب أن يكون للشخصية وجه واحد يرضى عنه (لصورة السلبية التي قدمها الروائي للاجئ العربي لا تنفيها أو حتى تبررها العوامل التي ساقها للوقوع في حبائل الشيطان على نحو "إحباطات اللاجئ العراقي من صعوبة التأقلم في العالم الغربي" وأنا أرى أن ما ينتقده هو الصفة الإيجابية في رسم تشظ للذات والأحداث في سرد متشظّ ليلملها في النهاية ويعود القارئ ويركبها في عقله كشكل ما بعد حداثي للسرد الذي يشيد به الكاتب في نهاية مقاله.

أما بالنسبة إلى الشخصيات التي نجحت وأبدعت في بلد اللجوء لا يمكن النظر للأمور بهذا التبسيط، إذ لا نستطيع إطلاق صفة النجاح تمامًا عليها لأن لكل حالة خصوصية وتكون بالنهاية على الغالب تحت وطأة استغلال من نوع آخر ضمن استنزاف العقول وتجييرها لخدمة البلد الآخر، أو نجاح يخفي في طياته تنازل ما؛ أو توظيف قدرات في برنامج معادي لن يسمح ولم يسمح له بنسبة نجاحه إلى بلده أو أن يكون حرًّا بالاستفادة من منجزه، وكثيرًا ما نسمع عن نجاحات وانتصارات لاكتشافات طبية للقضاء على مرض السرطان، فقاعة لا تلبث أن تنطفئ وتخفى آثارها لصالح حيتان المافيا الدولية.

يعترض فراج النابي على الإمعان في تقديم صورة سلبية للغرب عن العرب والإسلام كتقديم إعلان السمراء من قوم محمد "وإمعانًا في تقديم صورة نمطية جاهزة للغرب المستعر كرهًا للعرب والإسلام بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر وما تلاها من تفجيرات بفعل الجهاديين في ميادين أوروبية، يجعل اللاجئة - في الرواية التي كانت تقرأها على اللاب توب - تتخذ لقبًا لعملها السري في الدعارة باسم 'سمراء من قوم محمد' في امتهان جديد للإسلام ولكن ليس بأيديهم - هذه المرة - وإنما بفعلنا! حتى تبرير ثورة الزوج الماجن الذي راح هو الآخر مدفوعًا وراء شهوته كي يجرّب السمراء من قوم محمد، فما أن وصل إلى مبتغاه، حتى اكتشف الكارثة أن هذه السمراء التي تبيع جسدها ما هي إلا زوجته، وفي ثورته لم يثأر فقط على حرمة الإسلام "، وليسمح لي هنا أن أعترض هل كانت فكرة السقوط في مستنقع العهر حكرًا على عرق معين أو دين معين أو سبب وحيد دون سواه، إضافة إلى أن الكاتب لم يطرح نفسه بالأصل مدافعًا عن دين ما أو سواه ولا يمكن أن نطلب منه أن يحقق ويدافع عما يراه كل فرد في انتصاره لأبناء جلدته، فالصراع مع الآخر الذي يفترضه الناقد وكأنه مع هويتنا العربية الإسلامية والآخر الغربي، في اعتقادي أن الروائي كمال الدين بانتمائه المزدوج إلى عالمين بعيدين عن هذا الاصطفاف ولم ينوه له حتى، لأن مفهوم الآخر اليوم اختلف بشكل كبير مع الصراعات العرقية والطائفية والاقتتال الدامي الذي يجتاح المكان وحالات المحو التي تعج بها منطقتنا تجعلنا بعيدين إلى حد ما عن هذه الثنائية، فواقع تواجد أيّ مجموعة بشرية لا نستطيع الجزم بأنها صافية العرق أو فيها إجماع على اعتقاد واحد وهذه الصورة التي يعترض على عدم الدفاع عنها كان للغرب لها الدور الأكبر في تثبيتها لخلق عدوّ وهمي يخلق لهم مبررات للتدخل في المنطقة قالتها السيدة كلينتون بالفم الملآن "نحن صنعنا داعش وستستمر طالما تخدمنا".

وأظن أنّ ما يطرحه الكاتب هو صراع وجودي للإنسان بشكل


عامر العبيدي


دعد ديب

مطلق، أيما إنسان، بوجه قامعيه ومستغليه، وعلى الأدب أن يكون سمحًا يعلي من شأن الإنسان أينما وجد وأينما كان.

أيضًا بالنسبة إلى فكرة تقديم صورة سلبية للغرب، مطلوب من الكاتب ضميره وقناعته لا أن يقدم فروض الطاعة لمن يستقبله، صحيح أنه كفرد قد يكون ممنونًا للمأوى والعمل والصحة، ولكن على المستوى الجمعي وما على الكاتب أن يلحظه باعتباره الصوت غير المرئي للحقيقة، الحقيقة وبعيدًا عن نظرية المؤامرة فالعالم الغربي على اختلاف بلدانه وتباين القوى المؤثرة فيه له اليد الطولى في مشاكلنا وحروبنا وفي تسيّد الطغمات الحاكمة على صدر أوطاننا، ولولا دعمهم ومساندتهم لما كانوا ولما استمروا، وذلك يظهر في مفاصل كثيرة أهمها وجود مصلحة مستمرة في البؤر المتوترة كي تستمر عجلة مصانع السلاح في تكديس ثرواتها، وما من مصلحة لهم في السلم العالمي كما يدعون.

> ولا ننسى هنا أن العمل ينتمي لأفكار ما بعد الحداثة إلى حد ما ومن أهم ما فيه التشكيك بالثوابت والمسلمات واليقينيات السائدة

يتحدث الناقد أيضًا عن هشاشة البناء الروائي في الافتقاد لوجهات النظر المتعددة عن فكرة اللجوء ويفترض به أن يقدم نماذجًا إيجابية وسلبية معًا حيث يقول "من المآخذ التي تكشف عن هشاشة البناء الروائي، أن بنية الرواية قائمة على البطل الأوحد، وليس المقصود بهذا أنها قائمة على شخصية واحدة، وهذا غير حقيقي، فالشخصيات داخل الرواية متعددة وإن كانت ليست كثيرة، وإنما المقصود أن الكاتب لم يضع العديد من وجهات النظر بجوار بعضها، وإنما قدم وجهة نظر واحدة - ومع الأسف سلبية - للجوء، وبنى على هذه الرؤية الأحادية رؤيته الكلية للرواية عن محنة اللجوء"، فهل يقصد هنا إقناع الرأي العام الغربي باستقبال المزيد من الأفواج المهاجرة، أعتقد هنا أنه يتحامل على العمل دون مبرر فني، فالعمل اعتمد أساليب فنية متعددة من خلال تشظي السرد في هلوسات البطلة داليا رشدي ملتقطًا القارئ في حس تشويقي صدمه منذ البداية بالمشهد المتوتر مما يحبس الأنفاس ويصاعد فضوله للوقوف على مفاصل العمل الذي يجهل بالبداية عن كنه الشخصية التي تحمل الخطاب الروائي لتجتمع التفاصيل تدريجيًا لدى القارئ ويتفاجأ بأنّ الراوية تحكي على كرسي متحرك قصتها للسلطات الراعية في سرد التمّت أطرافه باحترافية عالية بمسك خيوط السرد وإيصالها إلى نهايتها، فعن أي هشاشة تتحدث!

محاور الرواية تتشعب وتتنوع وهي لا تتحدث عن فكرة اللجوء لوحدها ليُطلب إليه تضمينها الإيجاب والسلب، هي تستعرض تاريخين مهمّين قبل اللجوء وبعده حكاية البطلين في موطنهما والضغوط الاجتماعية والسياسية والخوف من الاعتقال والتعذيب الأمر الذي حدا بهم إلى الهروب والشق الثاني ظروف حياتهم في بلد اللجوء وتحول شخصياتهم، فالقمع الذي يتعرض له المرء والكبت الاجتماعي لا ينتج فردًا سويًا ومتماسكًا مهما كانت مبادئه وأفكاره، بل هو نتاج البيئة التي نشأ فيه وأمراضها الاجتماعية، هو الخراب الذي يحيط بواقعها ينتقل إلى أعماقها ولن تكون سيرة حياة الشخصية منسجمة مع رغبات القراء كحتوتة للتسلية وقت الفراغ، ناهيك عن فكرة تصوير الفساد الذي يلف العالم، فبالمال تستطيع أن تلغي تاريخ الفرد وتلفّق تهمًا مع ثبوتياتها وبياناتها واعترافاتها وهذا ما اتضح عندما لُفِّقت للبطلة تهمًا بانتمائها للقاعدة ومشاركتها في أحداث الحادي عشر من سبتمبر.

ولا ننسى هنا أن العمل ينتمي لأفكار ما بعد الحداثة إلى حد ما ومن أهم ما فيه التشكيك بالثوابت والمسلمات واليقينيات السائدة فإن عبارة من قبيل "هكذا اختزل الإسلام في صورة مزرية تجرد الإسلام من كل قيمه الحضارية، ودعواته السامية عن الإخاء والمساواة وحُسن معاملة أصحاب الديانات الأخرى، واحترام المرأة وإعطائها المكانة اللائقة". لا أرى لها مبررًا في الزج بالإسلام ضمن الحديث عن عمل روائي ليس الدين موضوعه.

كما تعبيره "لأنه يكره أبوها، أو لأنه يحملها مسؤولية الاغتصابات التي تعرضت لها من خالها، أو أن لديه تاريخًا شخصيًا مظلمًا أماط اللثام عن تلك الشخصية؟ أو لوجود عقد طفولية، أو عقد اجتماعية! ومع الأسف لم يهتدِ لسبب لهذا الانتقام الذي قام به ضد ابنة عمه، وفشل في الإجابة عن أسباب إقدامه على الفعل الإجرامي؟". هذا الكلام كله ينضوي تحت عنونة اللايقينية التي أدارها باقتدار صاحب "مياه متصحرة" حيث الباب مفتوح لكل الاحتمالات.

يتحدث الناقد عن العنف في الخطاب السردي على مستوى الفعل واللغة للتماهي مع الآليات الجديدة للواقع التي استثمرتها الدراما العربية في الترويج لأعمال الفتوات والبلطجة مكرسة البطل الخارج عن القانون في تشابهها مع الرواية موضوع البحث "وهذا الخطاب العنيف وجد له أصداءً واسعة في سوق الدراما العربية التي كرست لأساليب البلطجة كفعل قوة وهيمنة يستحوذ على ذهنية المراهقين، وبالمثل في السينما صار البطل الخارج عن القانون هو النموذج الذي يدر دخلا للمنتجين ويجعل شباك التذاكر مفتوحًا لأسابيع، بالإضافة إلى الجرائم البشعة التي انتشرت في مجتمعنا، وغرابة آليات الانتقام التي يستخدمها الأفراد ضد من يختلفون معهم. وهو ما يدق ناقوس الخطر لحلول قيم بعيدة عن قيمنا، ومع الأسف ليست مستوردة من الخارج بل تفنَّنا في صناعتها وجعلها محلية الصُّنع، فانحدرت السلوكيات وساد الخطاب العنيف الدامي بين الأفراد لا فرق بين أفراد ينتمون إلى نفس العائلة أو يرتبطون بالجيرة والصداقة وغيرهما"، وذلك لتبنيها نفس الأساليب في غمز مبطن معترض يحمل العمل الفني جريرة المآل العنفي للمجتمع ناسيًا أن للمفاجأة والأكشن دورًا مهمًا في جذب القارئ وتشويقه ناهيك عن تجسيد واقع متفجر لا ينفع التعبير عنه بكلام لا ينتمي إليه، وعمق الإحساس بخطورة الحالة هي التي تدفع للسير في خطوات معالجته والنكوص عن متابعته وإيجاد الحلول له.

كاتبة من سوريا

عامر العبيدي

دعد ديب



كأن الحلم حقيقة

ياسر ملكاوي



ما إن أغمضت عيني لوهلة بعد آخر فجر من آب، حتى مضيت إلى حلم ملائكي عاد بي إلى زمنٍ ملائكي، عاد بي إلى السنة الرابعة من العقد التاسع من القرن التاسع عشر، ونحن في بيرزيت بمدرسة الأمير حسن الثانوية، تدرّجنا بالصفوف إلى صف الثانوية العامة هناك رمقة حسناء المظهر تلك، تدعى صفاء السيد علاء، كانت من المتفوقات بلا منازع خصوصا بشعبتنا شعبة العلوم، كنت أتغزل بها سرا ولم يكن يعلم أحد بذلك غير صديقتها بدير تلك الكتومة التي كانت خزان أسراري.

كانت جالسة في أحد مدرجات جامعة بيرزيت، دخلت القاعة سعيا لأجد مكانا في مقدمة المدرج كي أستوعب المحاضرة جيدا، كانت محاضرة في مادة تطور النظام الدستوري في فلسطين، ما إن جلست حتى وجدت صفاءَ جالسة بجانبي أمعنت النظر فيها، حدقت بإلحاح في تعاليم وجهها، أدركت أنها هي خاطبتني وكأن لقاء الثانوية العامة مازال حديثا وكأنه حدث البارحة، تحاورنا قليلا، قررت مغادرة المحاضرة عقلي لم يعد يقوى على التركيز في أحد سواها، طلبت منها مرافقتي مسكت يدي وسرنا، لم أكن أستوعب حقا أفعالها تلك، كيف للفتاة التي كانت تحظى بكل التقدير من لدن الجميع، صاحبة المقعد الأول، عند مرورها الكل يفسح لها الطريق أن تتحول إلى عاشقة بلا كلام مسبق مني..!

جلسنا في قارعة الطريق عند مقعد محاط بالأزهار لا يكاد يرانا إلا من يتجه مباشرة صوب ذلك المكان، ظللت أستدمج الماضي وأحاول معرفة ما فاتني من أحداث في فترة غيابي، كنت بعد الثانوية العامة أبحث عنها دوما وبعد شهر من التوجه إلى الكليات علمت أنها اختارت دراسة الطب في ما أنا اخترت دراسة العلوم السياسية، بادرتها بالسؤال ما الذي جاء بك إليّ في وقت مثل هذا بالضبط؟ طأطأت رأسها لوهلة قصيرة وقالت،… نعم، إذن هناك شاب يدعى صبحي أحب في سره فتاة تدعى صفاء وظل يتعقب أثارها منذ ذلك الحين، يغيب مدة ثم يعود ليبحث، يطمئن عنها ولا يتحدث؛ قاطعتها ومن أخبرك؟ ليس المهم كيف علمت بذلك كان جوابها، المهم أني علمت، وكيف لطبيبة تعالج المرضى ألاّ تقوى على معالجة شاب أحبها وهو في عمر الثامنة عشر والآن عمره يتجاوز الثلاثين بسنة؟ هل تصارحه هي أنها أحبته.. أم تتحسّر على ضياع ماضٍ كان حتما سيكون ورديا مليئا بالعواطف والمشاعر الصادقة، حقا صبحي لما اخترت صفاءَ دون غيرها؟ أكنت ترغب بالعذاب لنفسك؟

عادة وأنا أتحدث في مواضيع تهمني تجدني أنظر إلى السماء أحيانا، وأحيانا أخرى أنظر إلى فم المتحدث ألاحظ حركات شفتيه كيف يحركها وكيف يضيع الوقت ليتحدث عني، لكن وجدتني صفاء أحملق في خصلات شعرها تلك الجدائل التي اعتدت أن أراها في الصف وأنا أجلس وراءها مباشرة، ذلك الشعر الأحمر الذي طالما أنساني حتى عنوان درس الفيزياء لأتلقى توبيخا من أستاذة المادة. وضعت يدها على وجنتي وقالت أين سبح ذهنك، دعه معي أرجوك صبحي، قلت هو لك حقيقة سبح في ماضينا في قصة حب أسستها ضدا في واقعنا، لم أكن أسعى أن تساعدني يوما في الدروس بل كنت أسعى أن تساعدني في عتمة هاته الدنيا، أدركت فتاة نادرة بكل المقاييس، تحفة من متحف اللوفر هي التي تقف أمام عينيّ الآن، لقد وجدت فيك صفاء الخلق وصفاء الحب وصفاء الدنيا، نعم بلا خجل أقول هذا، قد أحببتك ضدا في كل مفاهيم البعد بيننا بين فتاة لا تتحدث مع أحد، كنت أغار من الأساتذة عندما يطرحون الأسئلة وتجيبين وأنا ليس بمقدوري أن أسأل لتجيبيني.

ولكن من أخبرك بهذا الحب كله، من أخبرك بهذه التفاصيل التي كان لا يعرفها سوى بدرية، ردت صفاء مباشرة نعم تلك الفتاة هي التي أخبرتني، جمعنا اللقاء قبل سنة واحدة في أحد مقاهي رام الله، تحدثنا كثيرا وعدنا إلى الماضي فوجدتها في لحظة غير قادرة على أن تتكلم، ترجيتها أن تفصح عمّا بداخلها فقالت لي حينها، "لم تكن لي الجرأة لأكون فأل خير عليك مع أحدهم، كان يحبك أيام الثانوية العامة، كان مهووسا بك، كنتِ أحلامه، كنتِ له القرآن الذي يقرأه، التسابيح التي يسبح بها، كنت له الترانيم التي يؤديها في أديرة قلبه.. كان يسترق بعض اللحظات العابرة ليلمس شعرك دون أن تحسّي بذلك.. كان عاشقا صادقا".

بعدها مباشرة من ذلك اللقاء بحثت عنك وسألت عنك، ووجدت بدواخلي حبا يتجه نحوك، لم أعلم بأنك تدرس بكلية القانون والإدارة إلا منذ أسبوعين، ترددت في أن أقرر هل آتي إليك أم أدعك تعيش حياتك دون أن أفسدها، نعم هكذا ظننت أني قد أفسد حياتك، صدقا أحسست أني كنت ساذجة عندما كنت أحول بيني وبين زملائي أو بالأحرى بيني وبينك ولكن كان الضباب يعمي بصيرتي...

سمعت أصواتا غريبة جعلتني أفيق من نومي، أصابتني دهشة هل كان حلما، نعم كان حلما عدت إلى النوم لعلني أعود لألقاها ولكن كان الحلم كسراب يراه العطشان ماء.. كان حلما.. كان الحقيقة التي أرجوها.

كاتب من فلسطين



رسائل ليلية

ياسمين كنعان

27حزيران2021

قررت أن أهديك كل هذا الغياب، وألاّ أكتبك. أن أتناسى حضورك، وأبقيك بعيدا عن تفاصيل يومي، وكنت كالنجمة الوحيدة وسط هذا الغياب، وما كنت أرى غيرك.

"لن أكتب لك".. قلت في سري، وسأعاقب غيابك بالغياب؛ ولكن أنين "التشيلو" أعادك إليّ، وشكّلك أمامي كلوحة مثيرة، بكل ألوانها وتفاصيلها.. وأنا الحمقاء المولعة باللحن، واللون، والتفاصيل الصغيرة.

وأنت لم تكن مجرد وجه وملامح أتأملها كلما اشتقتك، أنت مجموعة من التفاصيل؛ وكل تفصيل حكاية؛ لها بداية ونهايات كثيرة.. وأنا كنت أبدأ معك الحكاية كل ليلة على نحو مختلف، وأختمها على نحو ما، أو أبقيها معلقة بلا نهاية لا سعيدة ولا تعسة.

لو تعرف ما الذي شدني هذا المساء نحو الورق، لكنت ضحكت، وربما سخرت من حماقاتي.

تذكرت هذا المساء "سميراميس".. وقررت أن تكون حكايتنا من هنا.. ستقول لي "يا إلهي نبدأ حكايتنا من أسطورة؟".

وأضحك وأنا أقول لك "لتكن.. فإن أجمل ما في الحب الأسطورة"!.

وتقول لي "حلقي".. وأبدأ بسرد التفاصيل الصغيرة. وتكتشف وأنا أحكي أني أبدل مطلع الحكاية، وأغير مجرى الزمن، وأتلاعب بالمصائر قليلا.

ماذا لو قلت لك إني رأيت في منامي سميراميس؟ ستقول "حتما تكذبين"، وأقسم لك بأصابعك التي أعشقها أني لا أقول إلا الحقيقة.

"وما الذي جاء بها إلى حلمك يا ترى؟" تسألني.. وأقول لك: لا أعرف، سمعت اسمها منك فقررت أن أدخلها في الحكاية، وقرأت عنها قبل النوم، وتأملت ملامحها.. وربما استحضرتها دون أن انتبه؛ فزارت حلمي.

ليس هذا ما يهم. ولكنها قالت لي بأنها لم تكن سعيدة لكونها أسطورة.. قالت "اسمي معناه الحمامة، وكل ما تريده الحمامات والطيور عموما التحليق؛ هل سمعت عن حمامة كانت تسعى لتكون أميرة، أو أن يوضع على رأسها هذا القيد اللامع المذهب الذي تطلقون عليه تسميات غريبة.. تاج الملكة أو الأميرة، مملكتي هناك في مشاع الأزرق".

وانتفضت من نومي مرعوبة؛ حتى هي كانت مهووسة مثلي بالأزرق؛ وخشيت أن تنازعني على قلبك، وقررت أن أقتلها، وفكرت طويلا كيف أقتلها.. وفي النهاية قررت أن أكتبها كي أقتلها؛ أن أدخلها الحكاية؛ حكايتنا وأقتلها هناك.

رفعت حاجبيك مستغربا.. قلت لك: لا تشغل بالك تلك قصة طويلة وعادة من عاداتي القديمة؛ أقتل بجرة قلم، أدخل من أشاء حكايتي وقد أمنحه الخلود، وقد أقتله هناك دون أن ينتبه.

لذلك قلت لك مرة وأنت تسألني ممازحا.. "متى أدخل نصك؟" قلت لك" عندما تموت، أو حين أقرر اغتيالك".

قلت "لا أفهم"!.

وضحكت، ولم أرد على سؤالك.

لكن ملامحك تبدلت فجأة واكتسى وجهك الأسمر بلمحة شفيفة من الحزن وصفرة قليلة.

أعرف ما الذي كان يدور في رأسك.. كنت تفكر؛ أيعقل أن تكون كل هذه الحماقات حقيقة، وهل...

وأدركت مدى حيرتك، ومخاوفك؛ فأخذت كفك بين يدي وقبلتها، وهمست لك: لا تشغل بالك يا حبيبي؛ أنت حكايتي التي لن أكتبها، والنص الوحيد الذي لن يكون أبدا شاهد قبر، ولا أسطورة.

وضحة مهدي

مساء 29 حزيران 2021

قلت لك وأنا أنظر في عينيك مباشرة "ماذا لو"... لو تعلم كم أحب هذه ال"ماذا لو"؛ فهي لا تفتح عمل الشيطان كما يقولون؛ بل تفتح عمل الكتابة.

ماذا لو كتبت المحذوف، تخيل معي كم من التفاصيل حذفناها بقصد، عامدين متعمدين.

فنحن نخاف أن نتعرى، لا أمام الغرباء فحسب؛ بل وأمام أنفسنا أيضا؛ ويكذب من يقول أتعرى أمام المرآة لأشاهد نقائص نفسي ولا أخشاها. كلنا أمام المرآة جبان

حتى لو تعرينا أمامها سنتفادى النظر مباشرة في أعيننا، وسنشيح نظراتنا عنا، ولن نرى انعكاسنا، مكتملا، سنركز نظرنا على شيء واحد منا ونتجاهل التفاصيل الأخرى.

ماذا لو فكرت بشكل جاد، وبعد تفكير طويل قررت تجميع كل ما سقط مني وما شطب من نصوصي وقررت كتابتها على صفحات بيضاء.. يا إلهي، تخيل!

سيكون الأمر أشبه ما يكون بلعبة تجميع ضخمة؛ أو "بازل" وستكون بقطع كثيرة، كثيرة، لا تعد ولا تحصى؛ وستكون كافية لتغطية بلد بأكمله أو بلدان كثيرة، وربما أكثر.

إنها عمرنا المحذوف، لحظاتنا المحذوفة، ودقائق وثوان وساعات ضائعة. إنها أمنيات مهدورة، والكثير الكثير من البوح؛ ومن من المسكوت عنه؛ والكثير من الجبن والخوف وحبات العرق.

كم كنا جبناء حين مارسنا الحذف، كم كنا جبناء حين سكتنا؛ فالسكوت حذف أيضا، والصمت حذف.

أن تسكت كي لا تحكي. تخيل كم سكتنا وكم حذفنا بسكوتنا وصمتنا، وربما كم قتلنا أيضا.

قتلنا مشاعرنا، أحاسيسنا، رغباتنا، أحلامنا. حذفناها وتجردنا منها كي نتواءم مع الواقع؛ وكأن كلامنا إعاقة والسكوت أفضل طريقة للمواءمة.

كم ترعبني فكرة تجميع وإعادة كتابة ما حذفت.

لو كان لي أن أكتب المحذوف؛ ربما كنت كتبت نفسي؛ صحيح أني كتبت عنها كثيرا، ولكنني لم أكتبها أبدا، وكنت أمارس الحذف مرارا وتكرارا، وأسقط عنها ما قد يثير حنق القراء.

كنت كغيري أتقنع بأقنعة متعددة، وأحيط نفسي بهالة من الغموض.

لا تصدق من يقول لك "أحبك وأرضى بك كما أنت".. لا أحد يحبك كما أنت؛ حتى في الحب أنت لست أنت؛ وسيضعون عليك الكثير من طبقات المكياج والصفات كي تتوافق مع رؤاهم وأحلامهم إنهم يمارسون عليك الحذف على نحو ما، فكل إضافة حذف أيضا.

أنت لا تشبه نفسك حتى في خيالك. تدخل الخيال لكي تتجمل؛ وهناك أيضا تمارس الحذف على ذاتك وظروفك وواقعك؛ ولفرط الحذف تصبح ما يريدون لا ما تريد.

لو كان لي أن أكتب ما حذفت؛ سأكتب عن كل من أحببتهم ولم يحبوني. عن هزائمي؛ عن من أحبوني ولم أحبهم، عن من خذلتهم وخذلوني، عن الحماقات التي ارتكبتها بحق نفسي، عن الظلم الذي ألحقته بي وغيري، عن الندم الذي يعتريني في لحظة لقاء عابرة مع النفس، عن فراري المستمر مني، وعن خوفي من الدخول إلى متاهات ذاتي.

لو كان لي أن أكتب ما حذفت؛ كنت سأكتب أسماء من عبروا حياتي، وكل من أسعدها أو أفسدها، وكل من عذبني وكل من قتلني وكل من قتلته بلا رحمة؛ فلست بريئة لا من دمي ولا من دمائهم..

آثمة أنا وضآلة، مزاجية أيضا. أتعذب وأعذب غيري، ولست بريئة تماما كما تظنون؛ حذفت الكثير من الوجوه، ألقيت بها دون رحمة في هاوية النسيان، ولم أترحم على أصحابها، أبقيت أجسادهم مكشوفة ولم أذرف عليهم دمعة ولم ألقي بحفنة تراب واحدة. لعنتهم وتركتهم يموتون مرارا في العراء، قلت وأنا أودعهم: "لتأكلكم كل السباع والوحوش ولتنهش أجسادكم الغربان، ولينخر النمل عيونكم، ثم استدرت ومضيت".

حذفت نفسي أيضا وكثيرا؛ ألغيتها تماما.. فإن كنت سأكتب المحذوف، فلن أكتب إلا نفسي.

مساء 30 حزيران 2021

دخلت عزلتي المعتادة، تركت للعتمة الحرية المطلقة لخلق خيالات سترافقني حتى بزوغ الفجر؛ ولكي يكتمل المشهد وتُخلق الحكاية من ظلال وخيالات، لا بدّ من التحديق مليًا في سقف الغرفة الذي يبدو كالمعتاد بلا لون.

حدّقت طويلا، لم أر أي تفصيل صغير لحكاية يمكن أن تنكتب على هذا السقف الفارغ تمامًا من كل شيء حتى الأشباح. وعرفت بحكم التعود والعادة أنها ليلة كليلاء، بلا خيال ولا حكايات.

حوّلت نظري إلى الحائط الباهت وأنا أرسم عليه خيبة أمل أخرى.. لا أتذكر كم مرة خربشت على الحائط خيباتي؛ أظنها كثيرة لدرجة اختلطت فيها الخربشات والخيبات، ولم أعد قادرة على تصنيفها لا من حيث الخط الزمني، ولا أنا قادرة على إعطائها أي تسلسل منطقي، وللأمانة، أنا لا أكترث كثيرا؛ لتكن خربشات فوق خربشات، أو تراكم خيبات فوق خيبات، أو لتكن حتى سنوات عمر بلا معنى ولا فائدة، لتكن تعداد سنوات في سجن أو معتقل..

أليست الحياة سجننا الأكبر؟

ثم إن من عاداتي القبيحة التي لم أستطع التخلص منها بتاتًا الكتابة فوق الكتابة، تسألني كيف؟ سأقول لك باختصار.. حينما تتشكل على أصابعي فكرة ما وأعجز تماما عن التخلص منها، حتى لو قمتُ بحك أطراف أصابعي بهذا الحائط الخشن، وحتى لو أدميت أصابعي وفاض دمي على الحائط تبقى الفكرة هناك؛ وأعرف أن الطريقة المثلى للتخلص منها بتدوينها على الورق، وأحيانًا لا أعثر إلا على دفتر مدرسي قديم عليه خربشات قديمة، ولأن الفكرة الوحيدة التي تلح عليّ حينها هي التخلص من الفكرة بكتابتها، أكتب دون اكتراث، ولا اهتمام ولا أشغل نفسي إن كانت قابلة للقراءة أم لا.. المهم أني أزحتها وانتزعتها أخيرًا من رأسي.. هكذا أرتاح وتعود لي هدأة نفسي.

ألقي بالدفتر في مكان ما، وقد أعثر عليه بعد حين، وأبدأ أقلّبه، وتبدو كل محاولاتي عابثة، فلا أستطيع فصل الكلمات عن بعضها أو فهم طلاسمه.

لا أعرف لم أُدخلك في متاهات نفسي، ولم أقص عليك حماقاتي الصغرى، وهل هذا حقًّا ما أردت قوله؟

طبعا لا، لكنني أحاول أن أدخل في كل الطرق المتعرجة خشية أن ألتقيك وجهًا لوجه، أحاول أن أتفادى وجهك ونظراتك، بل إني أقاومك بكل ما أوتيت من ضعف، فانكسار القلب مرة أخرى ليس بالأمر الهيّن ولا السهل، إني لا أريد العبور إليك من ممر الضوء كي لا أحترق، ويروقني مثلا أن تبقى مجرد فكرة تلّح عليّ ولا أكتبها، أدمي أصابعي وأعضّها ولا تزول، أحك بها جلد ليلي المسيج بالشوك والخوف وتبقى عالقة، لا تسقط ولا تُمحى كوشم الأبدية على جسد، أو شامة سرية في القلب لا يعرف مكانها إلا أنت وأنا.

وهل هذا أيضًا ما أردت قوله في هذه المقدمة التي تبدو مثل حشو زائد لا يزيد ولا ينقص المعنى، هل هذا ما يجعلني أقلّب نظري بتأفف بين السقف الباهت والحائط متعدد الخطوط والخربشات وكأن ألف أسير مرّ من هنا؟

حتمًا لا، ليس هذا ما يجعلني أتقلّب على نفسي هذا المساء، كل ما في الأمر أني أشتاقك وأريد أن أُدخلك إلى حلمي على نحو ما ولم أعثر على فكرة واحدة تجسدك في واقعي، ولا في حلمي، قلت أحتال وأبتكر؛ سأمشي على رؤوس أصابعي حتى الشرفة، أتجاوز حراس الليل الحمقى، أخطف بعض وريقات النعناع، وأعود مسرعة لاهثة إلى فراشي، وبخفة سارق أخفيها تحت الوسادة، وبخفة ساحر أستحضرك بها لتكون ماثلاً أمامي.

أغمض عينيّ، أفتحهما، يتلون السقف بالأزرق، ألمح ورقة نعناع واحدة، ثانية، ثالثة، حوض أحواض كثيرة، يضرب النعناع جذره على الحائط، تورق على الخطوط والخربشات أوراق صغيرة نضرة، وفي كل مرة أمدّ فيها أصابعي إلى زر قميصك الأول تعبق في أنفي رائحة نعناع بري.

هل تعرف النعناع البري؟ أنا أعرفه، عندما كنت صغيرة بعمر شتلة منه كنا نذهب إلى النبع، نلتقط أوراقه البرية وتعدّ لنا أمي منه أقراصاً.. واليوم لا شيء؛ لا النبع، لا النعناع، لا أمي ولا أقراصها.

يا إلهي، لم أقص عليك كل هذا؟ كل ما هنالك أني أحاول فقط أن ألتقيك في الحلم، ولأنني عاجزة أن ألتقيك في أي واقع عابر اختلقت قصة النعناع هذه، ربما اختلقناها معا، قلت لك: "لو كنتَ على مرمى بصري ويدي سأعدّ لك كوب شاي بالنعناع، وأجلس أمامك أراقبك بصمت وأنت ترتشفه على مهل، وقد تثير الورقات الخضر شهيتي، وقد تأخذني الرائحة إليك، وقد أتذوق الشاي للمرة الأولى من شفتيك، فأنت تعرف جيدًا أني متحيزة للقهوة!".

وضعتَ الكأس جانبًا وضحكت، قلت لي ممازحا "جربي القهوة بالنعناع!".

ولأنني حمقاء خضت التجربة غطّست خصلة منه في فنجان قهوتي.. لم يكن الأمر بهذا السوء لكنني ضحكت من حماقتي ومن حماقات الحب. ولا أعرف إلى أين أخذتني الرائحة والطعم، ولا أعرف إن كنتُ رأيت في خيالي أو في منامي أني أقطف عن صدرك وريقات نعناع يانعة، وهمست لك "خبأت لك في صدري شتلة صغيرة من النعناع البري تموت عطشًا لشفتين مبللتين!".

ولا أعرف كيف اختلط حلم بحلم وكيف غمرتني الرائحة، وكيف استيقظتُ على صوتك وأنت تهمس في أذني وعبق الرائحة يوقظ حواسي كلها، ولم تقل سوى جملة واحدة.. "نعناع يفيض من الجسدا!".

مساء 17 تموز 2021

معضلة الكتابة أنها اعتراف مبطن بما تخفيه دواخلنا من سعادات مسروقة أو خيبات لا تنتهي، كيف أجعل منك قارئي الأوحد وأنت لا تقرأ، هل تفعل؟ لا يهم، كل ما في الأمر أن تراكم الكلمات ينهكني ويثقل على قلبي، فأستصرخ البياض اللامتناهي وأسكب عليه حبري البنفسجي. تجلس أمامي، تخفي غموضك في ياقة قميصك، تراقب ارتباكي كما المرة الأول التي جلست فيها أمامك لا يفصلني عنك سوى هذا الارتباك، وذاك الكتاب، كنتَ تسافر عبر الصفحات تقرأ هنا وهناك، وكنتُ أقرأ صفحة وجهك، أسترجع بها زماني الذي مضى، تجسدّت أمامي حقيقة لبرهة من الزمن،

كان بإمكاني أن أتحسس كفك وقد كنتَ على مرمى كفي، كان بإمكاني أن أفرغ لك كل ما في قلبي، كنتَ مرآتي التي ألمح على حوافها انعكاس روحي لا وجهي.. كان بإمكاني أن أمنحك أثمن عطايا القلب.. لكنَّ غموضك المتخفي في ياقة القميص وقف حائلاً بينك وبيني، هل رأيتُ الوجوه التي أحاطتني وقتها؟ هل سمعت الكلمات التي تناثرت في فضاء تلك الغرفة الصغيرة؟ لم أسمع إلاّ صوتك ولم ألمح إلاّ وجهك. كان صمتي سيد موقفي وغموضك سيد موقفك، إلاّ أنّ نفسي التي انفصلت عني لحظتها وقفت أمامك وأخبرت عني كل ما كتمه صوتي.

كلماتي صوتي الوحيد الذي أعبرُ به ظلمات الواقع، أستند على الحرف كي أعبر من نفسي إلى فضاء أكثر رحابة، أتشبث بأطراف أوراقي كي أُحلّق بعيداً من هنا.. بعيداً حيث المكان غيمة والزمان نجمة والأفق أزرق..

لو كنتَ تقرأ، أو كنتَ تسمع لكان لكلماتي وقع آخر، ولصوتي يدين، كنتُ سأختار من الورد البنفسج ومن العطر الياسمين أمزجهما في كفي وأكتب لك كل ما هو لك، لو كنتَ قارئي كنتُ سأمنح بقيتي لك، وحاضري لك، وقادمي لك، وكل ما هو خلف الغيمات البعيدة لك، كنت سأنزع عني معطف صمتي وأزيح عن ياقة قميصك غبار الغموض.. فقط لو كنتَ تقرأ.

مساء 25 تموز2021

صار همي الوحيد أن أنتهي من هذه الرواية الملعونة، ولا أدري إن كانت كلمة "هم"، و"ملعونة" تتناسب مع رواية، أو قراءة رواية؟ للعام الثاني على التوالي وأنا عالقة بين صفحات هذه الرواية التي سأسميها هنا "الرواية الملعونة"، وليعذرني كاتبها على هذه التسمية.. ربما هو يعلم في قرارة نفسه أنها كذلك، وربما لا يعلم؛ فلم أسمع أبدا عن كاتب يقتفي مصائر كتبه ولا قرائه، أي بمعنى أثرها وتأثيرها! ولن استخدم ما اصطلح عليه النقاد من تسميات، مثل المرسل والمتلقي...فأنا لا أنبش في تأثيرها من حيث التلقي والقبول وغيره مما يندرج تحت مسميات النقد والأدب. أنا أكتب عن حالة غريبة، وعن صدفة عجيبة أدخلتني في مداراتها؛ فصار الكتاب لعنة تلاحقني، وكلما قلبت صفحاته هبت علي النكبات والأعاصير من حيث لا أدري. أتركها، ألقي بها بعيدا، أبتعد عنها لشهور، ألعنها وألعن كاتبها.. لكنني أعود، أحس برابط غريب يربطني بها، بسحر أقوى من إرادتي، فأجدني منساقة إليها مرة أخرى.

تقولون" الأمر هين، لا يبطل عمل السحر إلا النار.. أحرقيها ولينته كل هذا الجنون. "

لكنني لا أتفق معكم، قلت لكم.. الأمر يفوق إرادتي؛ وسأكون صادقة أكثر أريد أن أصل إلى نهايتها، ربما إلى نهايتي.

لا أحب النهايات المعلقة، أريد أن أقرأ نهاية الرواية متزامنة مع نهايتي. ولا أعرف كيف ستكون! الأمر أشبه ما يكون بمشاهدة فيلم رعب، ترعبك مشاهد القتل والدم والموت.. لكنك تصر على الوصول إلى النهاية، حتى لو مات البطل.

مساء 26 تموز 2021

أكتب لأسخر من غيابك الطويل..

الحماقة أن أتوقف عن اقتراف الحماقة. لم، ولن أفعل؛ لكنني غبت في نفسي قليلا، دخلتها للحظات أبحث فيها عنك، وكنت هناك، وكان لابد من الكتابة لك وعنك؛ لأسخر من غيابك الطويل. أقصد من هذا الغياب الذي لن ينتهي إلى حضور، وليس حضورك أو عدمه ما يؤرق قلمي وليلي. بل ربما أنا في قرارة نفسي أريدك أن تكون الغائب الأبدي! أما لماذا؛ فلكي أكتبك، أقصد لأكتبك كما يحلو لي.

كم مرة أدخلتك نصوصي وعلى هيأت مختلفة، كم مرة تحايلت وبدلت تفاصيلك وملامحك، وكم مرة نظرت إلى نفسك في مرآة نصوصي وقلت "كأنني أنا..؟".

وكم من قارئ قال "كأنه هو..؟".

وكنت أنت لا أحد سواك؛ صغرت وكبرت في نصوصي ولم تمتلك حق الاعتراض؛ وتلك كانت إحدى فضائل الغياب.

اليوم انتهيت من قراءة "الرواية الملعونة"، ولا أدري لماذا طبعت على غلافها قبلة حين انتهيت، لا تنظر إليّ هكذا؛ فأنا لا أقصد أبدا أن أثير غيرتك.. ولم قد تصيبك الغيرة من مجرد رواية؛ كل ما في الأمر أنني شعرت وأنا أطوي الصفحة الأخيرة أني أحبك أكثر، لا علاقة لخاتمة الرواية أو نهايتها بشعوري ولا مشاعري.

أعرف أن الحديث عن الأدب والكتب والكتابة لا يروقك؛ ستقول لي " متى تكبرين يا بنت؛ كلام الأدب لا يروي القلب؛ الكلام يبقى كلاماً. والكلمات لن تخلق واقعاً مهما كانت واقعية..".

"لا أريد أن ندخل في جدال عقيم..." قلت لك.

كل ما في الأمر أنها كانت قبلة عفوية، لا تخف تجنبت اسم الكاتب وأنا أطبع القبلة.." وضحكت، وضحكت لضحكتي. نظرتُ بعيداً بعد أن تلاشت الضحكة، كنت أتجنب النظر في عينيك؛ قلت بصوت خافت" لا أدري هل كنت سعيدة، أو خائفة حين بلغت النهاية؛ لأنني كنت أربط مصيرها بمصيري والعكس صحيح. ربما كانت قبلة شكر لأنني انتهيت بسلام، هل تصدق.. للحظة كان سيكتشف أمرها وأمري؛ ولو حدث ما كنت أخشاه لكانت كارثة! استغربت وأنا ألفظ بخوف كلمة كارثة.. قاطعتني وقلت وأنت تخرج من ذهولك "كارثة...لا أفهم؟".

ولأنني لم أشأ أن أثير مخاوفك أكثر؛ أخذت كفك بين يدي؛ وقلت وأنا أحاول أن أبدد خوفك وارتعاشة أصابعك. لا تخف؛ لم يمت أحد بسبب رواية؛ أنا هنا.. تلاحقني اللعنات منذ الأزل ولكنني مازلت رغم كل شيء على قيد الحياة، ولا فضل لي في بقائي لكن أوان الموت لم يأت بعد.

مساء 28 تموز 2021

وكان عليّ أن أصدق أن ما كان بيننا كان حقيقة، أو أقرب ما يكون إليها؛ لا لشيء إلا لأغفر لي ما ارتكبت بحق نفسي من عذابات انتظارك، وما اقترفت بحق قلبي من حماقات لا تعد ولا تحصى. كان علي أن أصدق كي أستمر، وإن تسألني بأي شيء أستمر؟ أقول لك كي أستمر في تصديقك؛ ألم تقل لي يوما "سنكون أنا وأنت الحكاية التي لا تنتهي..!".ولا أدري لم كان علي تصديق هذا الجملة التي تبدو كأنها مقتبسة من رواية ما، لم علي أن أخالف معتقداتي أنا التي كنت أكررها مرارا بأن الحب المقتبس ليس بحب، وكل حب يولد من رواية أو يقتبس منها لا يعول عليه فكيف صدقتك، ومشيت مغمضة العينين وراء وهمك؟

كيف لجملة أن تكون بداية حكاية، وكيف ارتكبت حماقة الحب.. حبك؟

صدقتك لأنني أردت أن أصدق، وقلت في نفسي ولها وأنا أطمئنها " الحب الذي ولد في ليلة ماطرة طاهر وصادق، جاء محمولا على غيمة، وحين سقط في قلبي كان قد تعمد بأصابع الريح التي أوصلته نقيا إلى قلبي، فكيف لا أصدق؟!

وصدقت وعد المطر وفتحت قلبي لانهمار قطرات حب بكر في حواشيه. ونمت ليلتها وأن أرهف السمع لأصابعك التي كانت ترتب إيقاعات قلبي وتبعثرها وكان صوتك يحكي على مسمع الليل قصة البداية.

وكانت البداية، وكان انبهاري بها كما يكون الانبهار بكل بداية.

أغمضت عيني ليلتها وأنا أطوي الحكاية تحت رأسي، وأتشبّث بوعودك، وأعزف كلماتك على أطراف أصابعي. وأغمضت عيني على صورتك، ونمت؛ ورأيت في منامي ما اختزله عقلي وما خبأته مخيلتي، وما خزنه سمعي وبصري. وكانت الليلة الأولى التي تختفي فيها الكوابيس، ويصمت فيها عواء الوحدة، وتكف فيها مخالب الضجر عن نهش قلبي. نمت كلحن أخير على وتر.. اهتز الوتر اهتزازات متتالية قبل أن يرتخي ويعود لما كان عليه من سكون وترقب وانتظار. وانتظرتك كثيرا... وكان الليل موعدنا المرتقب، أتحينه كي أختلي بك، وكنا نسرق أنفسنا من واقع ثقيل، نهرب أحلامنا الصغرى في لفلفة وقت مختلس.

وكنا نختلس السعادة ونفرح لسرقاتنا، ونضحك من سذاجتنا.

كان الليل لنا ولم نحلم بأكثر من ليل، واكتفينا بساعات تمضي سريعا مثل برق.

ثم ماذا؟ لن أقول ماذا، فما زال غيابك غصة في حلقي وليلي. أسألك السؤال للمرة الألف، هل كنت هنا حقا وهل كنا، وهل كان علي أن أصدقك، وكيف انتهت الحكاية التي لا تنتهي، ومن مزق الصفحة الأخيرة، وما مصير الليلة الثانية بعد الألف؟

وغبت وتركتني للحزن..

والحزن لا يباغتني إلا ليلا،

يصيبني بالهشاشة،

وحالة أقرب ما تكون إلى الشلل،

يتقوس ظهري،

ترتخي أطرافي،

يحدودب ظهري أكثر،

يرتطم رأسي بركبتي،

لا سلطة لي على جسدي،

أتكوم على نفسي،

أتكور في رحم المعاناة،

أسبح في اللاشيء،

أعوم في هذا السائل اللزج،
يدخل الماء إلى رئتي،
أختنق به،
تتملكني محاولة يائسة للصراخ،
أصرخ بلا صوت،
لا أحد يسمع،
أشرب الصمت اللزج،
أفتح عيني في ماء متعفن،
تنمو الطحالب فيهما،
أرى لا شيء..
لا أرى،
وحين أفتح فمي لأصرخ للمرة الأخيرة..
يشربني عدم لزج.

مساء 3 آب 2021

سألتني بيقين من يمتلك مصباح علاء الدين وفانوسه السحري "بماذا تحلمين؟".

لو كنت أطلب النجاة من الحماقة لقلت "لا شيء"... لكنني لن أفعل ولا أريد النجاة.

ولكي أستعيد حلمي؛ أغمضت عيني واسترجعت تفاصيله كلها.. قلت لك بيقين من يعلم أن الأحلام وتحقيقها خارج منطق الواقع، ولم تكن يوما في متناول يديه، قلت لك "أحلم أن أتلاشى؛ ربما أن أتحول بكليتي إلى نص."

قلت "لا أفهم!".

قلت لك "ولا أنا أعرف كيف!".

لو كنت حقا تمتلك ذاك الفانوس السحري لقلت "حك لي حلمي عليه، وصيرني إلى نص بغمضة عين، ولتكن تلك أمنيتي الوحيدة والأخيرة التي ستكلفني عمري كله. لتكن، من قال إني أكترث!".

الفكرة تراودني منذ مدة، لكن الكلمات تخونني كلما كتبت؛ الأمر أشبه ما يكون بنحت تمثال من قطعة رخام خرساء.. الرخام بين يدي لكنني لم أصل إلى الملامح النهائية بعد؛ الوجه تنقصه بعض التفاصيل، واليدان مازالتا بلا أصابع!

أريد أن أكون صلصال حكايتي؛ أن أشكلني بيدي، وأن أتلاشى، وأن أتماهى في الجزيئات.

ضحكت وأنت تراني على كل هذا الحماس والإثارة، لدرجة أني وقفت على قدمي ولم أنتبه أني صرت أشكل العدم بين يدي وكأنه غيمة ماء وصلصال. كنت أشكل وهمي بيدي وأنا مغمضة العينين، وحين فتحتهما لم أجد بين يدي شيئا.

قلت لك "لا تنظر إلي بإشفاق وأنت تراني أحاول بعبثية تامة أن أخلق نفسي بيدي، وفي كل مرة أفشل. لا تنظر إلي هكذا؛ سأكون يوما ما أريد، سأتحول إلى نص، لا بدافع الكمال وإنما الاكتمال. أحاول أن أملأ فجوات الغياب بالكلمات، وأن ألتقط ما تساقط مني، وأن أعيد ترميم ذاتي ولو كان كل ذلك في فضاء نص، ومن صلصال كلمات."

كلما كتبت شيئا قلت هذا أنا.. الآن اكتملت، الان أستطيع أن أسلم نفسي لعدم مطلق، الآن أستطيع أن أنزف دمي حتى النهاية بعد أن نزفت روحي على الورق. الآن انتهيت.

وعندما أخرج من التمثال وأتأمله وأمرر أصابعي على المنحوتة، وتسقط أصابعي في بعض الفجوات، أو ترتطم أطرافها ببعض النتوءات، أدرك حينها أني لم أكتمل. أتأمل خلقي مجددا وأجده ناقصا، فيه أناي غير المكتملة، فيه صلصالي ورخامي ولكن بلا روح، فألعن ما خلقت وأعيد النص إلى بدايته، وأعيد صقلي من جديد.

لا أعرف كيف استمعتَ وأنصتَ بصبر حكيم لكل هذه الحماقات، لا أعرف كيف احتملت جنوني. لكنني أرى في عينيك تلك النظرة التي أعرفها جيدا، وأعرف كيف امتزجت الدمعة بالشفقة والعطف.

"لا تشفق علي" قلت؛ فكل خالق أدرى بما خلق؛ وأنا حاولت خلق نفسي من نتف حكايا، وكنت على استعداد تام أن أتخلى عن كل صفات البشري في لأصير نصي. لا أقول أن أتحول إلى ملاك، بل إلى نص مكتمل!

فشلت، أتدري كيف؟ لأنك الآن ترى من وراء كلماتي امرأة، دمعها أو قلبها أو ارتعاشاتها؛ وهذا يعني أني لم أكتمل بعد. ولا أعرف كم مرة علي المحاولة لأصير نصي المكتمل.

كاتبة من فلسطين


وضحة مهدي



قص

خطابها الأخير وحصان نيتشه

حسن المغربي

ليس مهما وضع التبريرات وإدانة الآخر، فالأمر سيان، ففي آخر المطاف إن الحياة فقدت طعمها، والقدر يكيل له، الضربة تلو الضربة، أما موقفه من الناس عموماً يخلو من النزاهة، أصبحوا جميعا في نظره، أجلافا يعيشون على القذارة، مثقفين، سياسيين، كهنة، صعاليك، خصيانا حتى رجال الفن والموسيقى والمتصوفة كلهم يبعثون السأم في نفسه.

لم يتصور قط، قلة الإحساس والفظاظة والتجاهل التام أن تجعل المرء كائنا لا معنى له، ألاّ يحزن! يعني ليس رحيماً، أن يصبح بليدا بوجه بارد، هذا ما يجب عليه فعله، شعارات السلام، التعايش السلمي، تقبل الآخر، الحداثة البعدية، التراث، كلها نفايات، هو يعلم أنه أصبح مملا وتافها، أنه في غاية التعاسة. أنه يعني ما يقول، لا سعادة له في هذا العالم أبدا.

أول رواية قرأها في حياته كانت شديدة الحساسية، كاتب أميركي متذمر، وقف ذات يوم متأملا وجهه أمام مرآة على شكل دائرة، قال، حسنا، سأصبح كاتباً! لم يكن أريك سيغال يتوقع أن "قصة حب" ستحرز رقما قياسيا في تاريخ النشر ويطبع منها خمسة ملايين نسخة وتعرض في معظم دور السينما في العالم. وتجعل منه أهم كاتب أميركي في السبعينات. ربما هذه الرواية أثّرت فيه بصورة كبيرة، خاصة الفقرة التي تقول فيها جيني "الحب هو ألا يكون لنا أن نقول أبدا أننا آسفون" المفارقة الكبرى ليست موضوع الرواية، وإنما فكرة الاعتذار، لا أسف في الحب والموت معا.

لقد كان خطابها الأخير، عنيفا يحتفل بالصقيع وهجرة الحواس ووباء الألم يضع اللوم على الأفعال والأفكار والأحلام أيضا.. ما هو الإثم الذي ارتكبه في ذلك البلد اللعين الذي لم تسبق له زيارته..! تركها وحيدة تلعق الغياب وتصرخ من فظاظة الرحيل! وماذا يفعل؟ حاول قراءة الخطاب بجميع الطرق الممكنة، بواسطة قواميس اللغة، تحليل الخطاب، النقد السيميائي، الشكلاني، لكنه فشل. قال لنفسه: لست مطالباً بالشروحات والتفاسير وإبطال الحجج في ذلك الحلم الذي تعدى زجاج المخيلة، ما الذي جعلها حزينة؟ الحيرة أم الغياب؟ هوس الأشباح أم صعوبة التكيف، أننا في هذا العصر بحكم المدنية الحديثة أكثر عرضة للضجر، هذا شيء ربما كان غير معروف على أيام هرقليطس الذي أكد أن أهالي "أفسوس" جميعا يستحقون الشنق. لأنهم كانوا يقولون في عز نشوء الديمقراطية "يجب ألاّ يحتل أحد منا مقام الصدارة" أما في عصر الإنترنت، إن أفضل خطة هي تجنب السبق والأولوية والمكان المميز، بل ضرورة الابتعاد عن ضروب الملاهي التي تدعو إلى الاسترخاء والتسلية.



حاتم فاضلي

لم ينكر في دخيلة نفسه أن لهجة الخطاب كانت تلقائية، نفس طاهرة، عتاب لذيذ، لغة شعرية، حب صارخ، انتهاك قوي للأعراف والترتيبات التقليدية المنافية للعقل، لقد أشارت له في بعض الفقرات إلى ضرورة اللقاء، والاستعداد

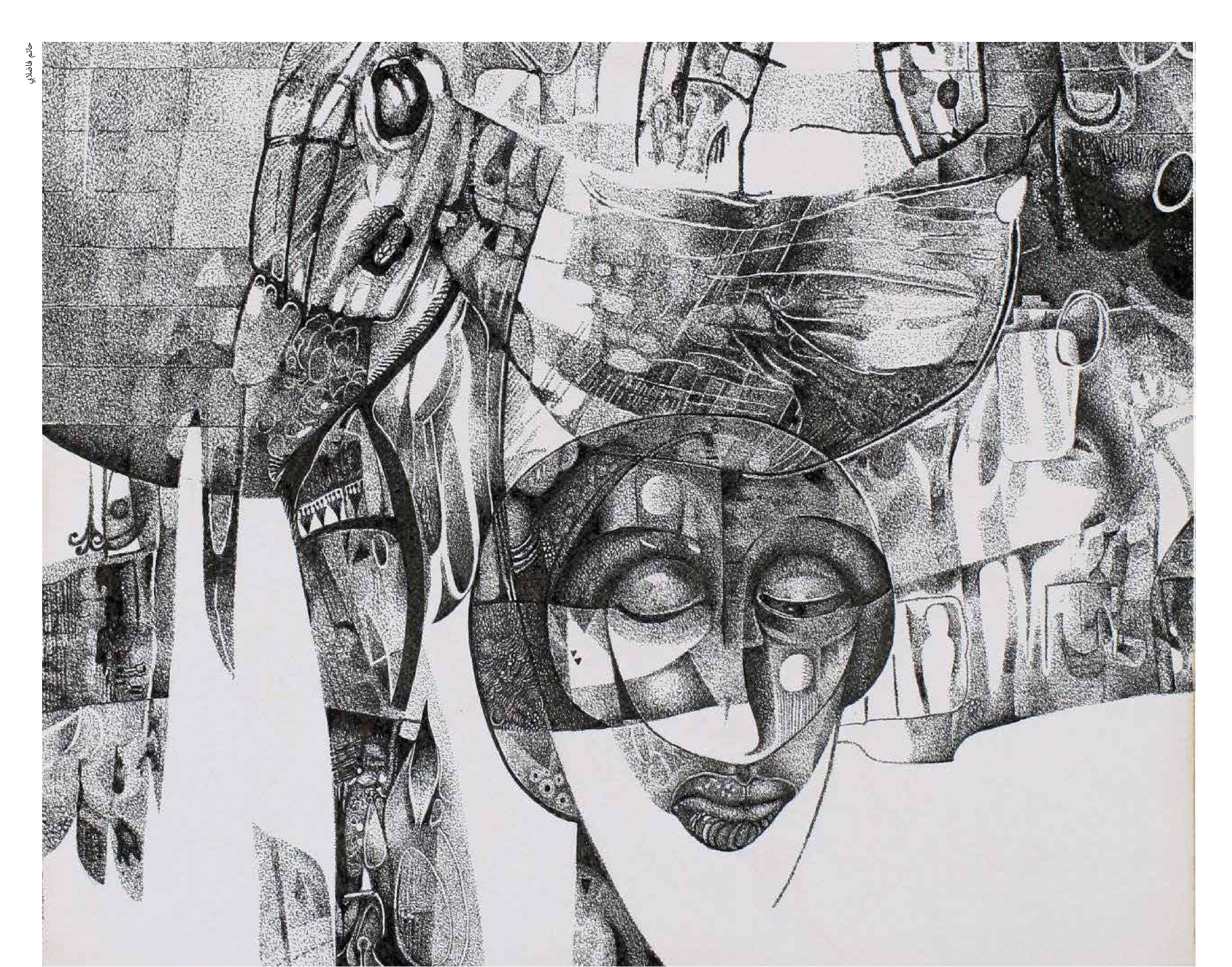
التام للحلم، ومنحته شرف الدخول إلى المملكة المقدسة، وقدمت له القربان الأشهى في مواسم الاحتفال، أحس حينئذ بعظمة الشموخ، فأضحت الأشياء المستحيلة ممكنة، والبعيد قريبا، والزمن تلاشى بصورة غير متوقعة.. حزمة من التناقضات والتخيلات اللامتناهية جعلته يبكي مثل نيتشه، نعم يبكي، غير أن بكاء نيتشه كان من أجل حصان، أما بكاؤه كان من حميمة الموقف والرغبة الجامحة التي ليس في الإمكان كبحها إلا لمدة قصيرة. إن السعادة ليست بمعنى من المعاني سوى فرصة مثالية لإنكار الذات، فالحب يجب أن يكون مبرّءاً من الأنانية، وكذلك الفضيلة ربما أقل تعريف يمكن أن يوضع لها، هو أن تُمد يد المساعدة إلى المضطهدين.

لقد ختمت خطابها بالقول: كل شيء انتهى، لا يوجد أمل، أنا متذمرة جداً، فما هي النتيجة؟".. جملة استفزته وأخرجته من عقله، ماذا يعني لو أنه قال: عفوا! لن أترك حبيبتي في مطار يعج بالأقزام. سأرحل معها إلى تلك الشلالات المنشودة، هل سيبقى الأمل؟

طوى الخطاب، وخرج يتجول في الشوارع حتى ما بعد منتصف الليل، الشوارع مهجورة والأبواب موصدة، السؤال الوحيد الذي برز في أعماقه وبقوة كبيرة، هو أنه كيف يختار فيما يُقدم له من خيارات، وبغتة تذكر أحد المشاهير يردد بصوت أجش "فليكن بولنا حارا وشرابنا باردا، لأن أمنا الأرض في الوسط، جعلت مستديرة كالبيضة، تحوي جميع الأشياء الطيبة داخلها، كقرص عسل".

عندئذ، وللمرة الأولى، أدرك حقيقة الواقع الذي يعيش فيه.

كاتب من ليبيا



حاتم فاضلي

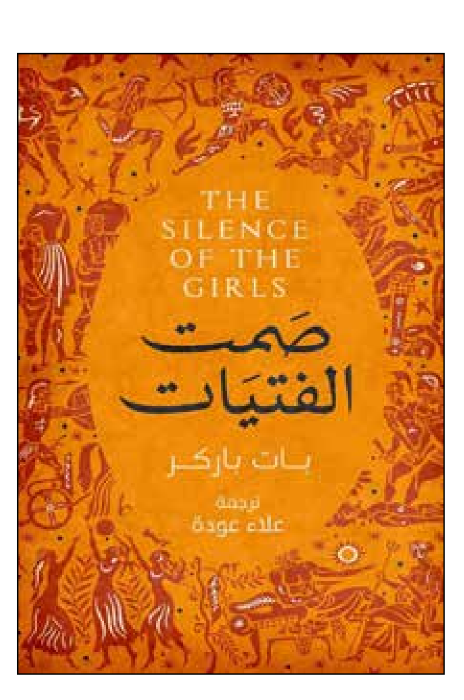


في كتابه الجديد "كيف سكتت الأرض"، يتساءل ديفيد أبرام، المفكّر والمنظر الايكولوجي الأميركي، مؤسس "التحالف من أجل إيتيقا عالمية"، لماذا لم تعد الأرض تخاطبنا، ولماذا تكتفي الشمس والقمر برسم قوس عبر السماء، ولماذا ما عادت أصوات الغابة تعلّمنا؟ الإجابة المعتادة توحي بأن البشر باتوا وحيدين في عالم خال صامت، ولكن الكاتب يعتمد على شعوب التقاليد الشفوية في أستراليا ونيبال وأمازونيا وأميركا، ليبين أن التحول الأيكولوجي العنيف هو الذي قطع التكافل بين حواسّنا والعالم، وأن ثمة شيئا ينقص بشكل رهيب، كما تشهد على ذلك الكيفية التي يعامل بها الإنسان الأرض، وحتى نفسه. وفي رأيه أن العالم من حولنا لا يزال يغذّي أنماط تفكيرنا وكلامنا وإحساسنا وعيشنا، لأن الأرض في اعتقاده تتكلم ■

"صمت الفتيات" وكلامهن

بات باركر والصوت الأنثوي في الرواية

هيڤا نبي



إن أحد المطالب البارزة للنسويات الغربيات تتمثل في العمل على المستوى اللغوي لإلغاء الهيمنة الذكورية. ومن بين أهم هذه المطالب تغيير الضمير الشخصي الذكري "هو" الممثل لغوياً للرجال والنساء معاً واستبداله بضمير آخر مغاير يتضمن الجنسين معاً دون أن يكون مذكراً بالدرجة الأولى. قد يبدو للوهلة الأولى أن هذا المطلب غير ذي أهمية، أو يبدو كأنه تبجح فارغ، لكن في العمق الأمر أكبر من مجرد صيغ لغوية، إنه تعبيرٌ عن موقفٍ ثقافي عامٍ بالأحرى. ذلك أن الضمير "هو" الدال على الذكر من جهة، والدال على الرجال والنساء معاً من جهة أخرى بُني على أساس المُعتقد القائل بأن الرجل هو الأصل والمرأة هي الفرع، فله ما للأصل ولها ما للفرع. يُعرف بما يكون ويملك وتُعرف بما ينقُصها عن الأصل.

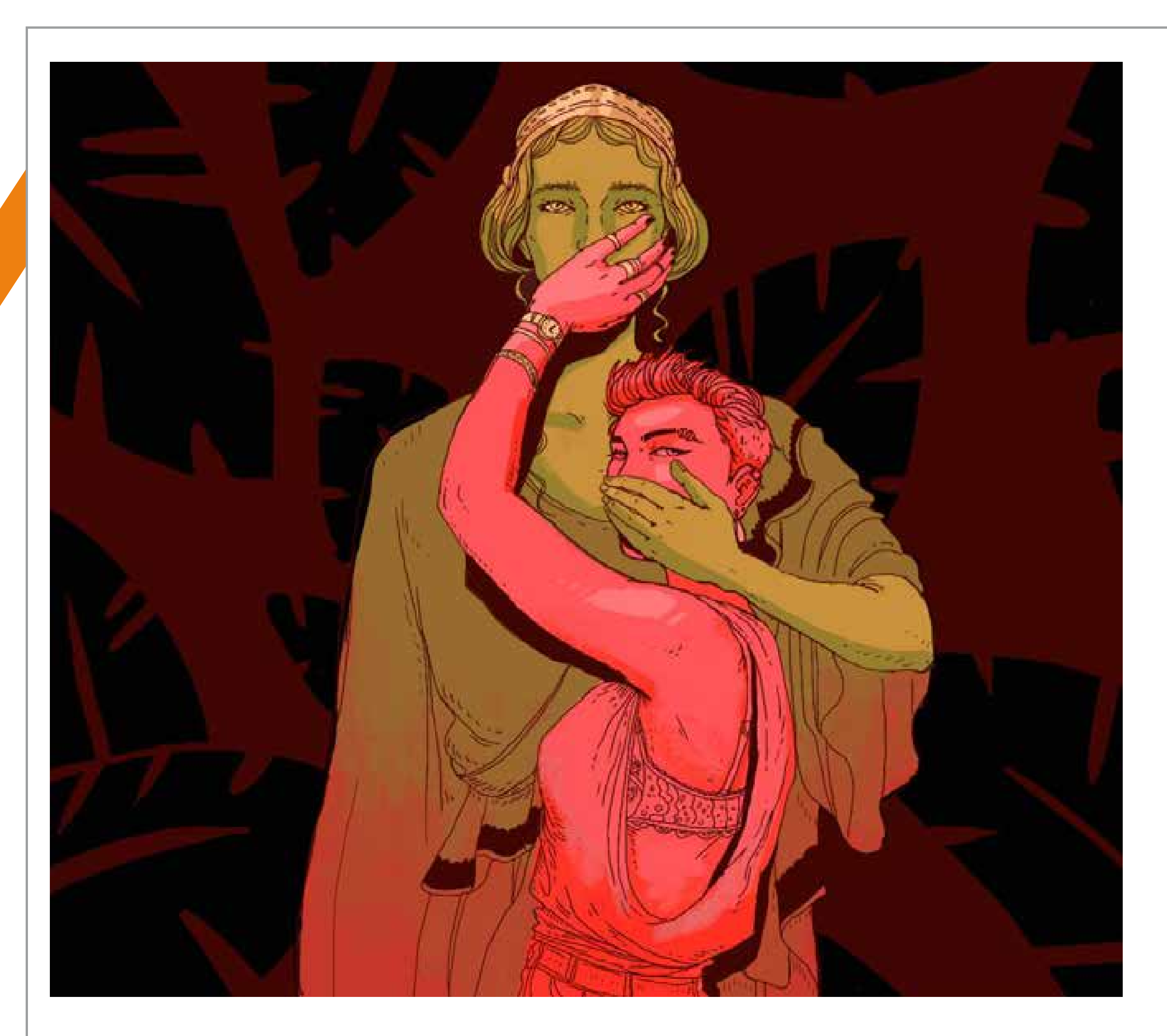
هذه الصيغة اللغوية غير البريئة إذاً تبتلع المرأة، لا كضمير إنما كوجود، مما يعني أن استخدامه للتعبير عن الجنسين يُلغي تلقائياً وجهة نظر المرأة في العالم لتصبح تجربة الرجل معياراً لما يخص كلا الجنسين.

الموقف الذي سنتوقف عنده هو إذاً: وجهة نظر العالم. ماذا تعني؟ وما الذي يتغير بتغيّرها؟

إن سؤال وجهة نظر العالم هو سؤال الحقيقة. هل هناك حقيقة؟ وإن وجدت من يمثلها من يمكنه أن يدلّنا عليها؟ الجواب يأتي مستعجلاً دائماً حتى قبل أن نُمعن التفكير: مَن يملك السُّلطة يملك الحقيقة، ووجهة نظره عن العالم هي التي يؤخذ بها. وأثر هذا الجواب واضحٌ تماماً، ففي كل مجال من مجالات الحياة يُعتبر رأي الرجل معياراً بينما تسقط المرأة باعتبارها فرعاً من الأصل، والأصل هو ما يحدد وليس الفرع سواء في الحياة الاجتماعية والسياسية وفي الحب والجنس والفنون وحتى الطب. المعيار هو "الذات"، أما الآخر فهو "الموضوع"، أي المَنظور، أي الذي يتبع "الذات" في كل شيء، أي اللامعيار.

"الذات" بكل اختصار هي الكائن العاقل المُفكّر الذي يدرس أو يلاحظ "الموضوع"، فهو المُنطلق إذاً. أما "الموضوع" فهو الموجود الذي تتعرفه "الذات"، وتتعامل معه ليس على أساس الندية ولكن على أساس أنه شيء يمكن أن تقيّمه وتصنّفه وتدرسه. فالسيد على سبيل المثال "ذات"، بينما العبد "موضوع"، المخبري هو "الذات" بينما الشيء الذي يفحصه "موضوع"، الذكر هو المعيار و"الذات" أما المرأة فهي "الموضوع".

وجهة نظر العالم التي تحدثنا عنها هي ما يخص المعيار، الرجل، وقد استفادت الأنظمة الذكورية جداً من ذلك لجعل وجهة نظر الرجل للعالم المثل الوحيد له ومنها كل القيم والقوانين والأفكار أتت لتعلي جهة الذكر وتدنّي جهة الأنثى. هل يعني أن المرأة لا تملك وجهة نظر عالم خاصة بها؟ لا يعني ذلك أبداً، فالمرأة تملك، ككائن عاقل، وجهة نظرها الخاصة، لكن لكونها لا تُتخذ كمعيار فإن وجهة نظرها تتم تنحيتها وتفريغها من قيمتها وتسخيفها ووضعها على الرف كوجهة نظر لا تفي بالغرض ولا يتوجب بالتالي أخذها بالجدية المطلوبة. وهذا التهميش حدث منذ سقوط الربة الأنثى ليحل محلها الرب مع الديانات الذكورية التي رسخت منظورها السلطوي بتهميش الجانب الآخر.



تطرح رواية "صمت الفتيات" للكاتبة البريطانية بات باركر فكرة وجهة نظر المرأة من خلال إحدى أهم الكلاسيكيات: "حرب طروادة"، لتنسج منها هذه المرة الرواية الأنثوية لهذه الحرب. فمن خلال بطلة الرواية "بريزيس" أميرة "ليرنيوس" المحتلة وأسيرة وعبدة في سرير "أخيل" تقدم الرواية قصة طروادة لا كما يراها الرجال قصة بطولة وفخر وعناد رجولي وحب وغيرة، بل قصة إقصاء وجنون وظلم في حق نساء طروادة اللواتي تحوّلن، سيدات وخادمات، إلى محظيات في أسرّة ملوك الإغريق.

ما المختلف في حكاية "بريزيس" لحرب طروادة؟ هل هناك حقيقة أخرى للحرب؟ المختلف هو وجهة نظر المرأة للعالم، إنها وجهة نظر رافضة تماماً للمظهر الذي يغطي به الرجال ضعفهم بالعنف (المؤدي للحرب) إلى الدرجة التي يغدو فيها العنف قيمة في حد ذاتها. فأخيل "العظيم، أخيل المتقد، أخيل الإلهي" ليس بحسب "بريزيس" أكثر من "جزّار". وحين تكون الأولوية للجزار وما يراه الجزار فكل المعارك الأخرى هي هباء "هم وحدهم المحاربون، بخوذهم ودروعهم وسيوفهم ورماحهم، ويبدو أنهم لا يرون معاركنا – أو يفضلون ألا يروها – ربما لو أدركوا أننا لسنا تلك المخلوقات الرقيقة التي يتخيلونها لتعكر سلامهم الذهني!".

في كتابها "عاشق الشيطان" ترى روبن مورغان، القيادية في الحركة النسائية الدولية، أن الحضارة القائمة على السيادة البطريركية هي في أساسها حضارة عنف،

ولا مناص ولا خلاص ما دامت الوسيلة الوحيدة لردع العنف في تلكم الحضارة هي العنف أو كما تطلق عليها نظرية "التسمم النهائي الحاد بالتستوستيرون". ففي سبيل القضاء على العنف يلجأ الرجال للعنف، بحيث يصبح العنف الحقيقة الوحيدة للكوكب دون أن يتساءل المؤمنون به كيف وصلنا إلى هنا ومتى؟ وتقول نقلاً عن بيرت آس "إن الدولة البطريركية هي دولة إما تعيد بناء نفسها بعد الحرب، أو أنها في حالة حرب حالياً، أو أنها تستعد لخوض الحرب".

إلى جانب النظرة الناقدة للعالم الشامخ مظهراً والمتفسّخ جوهراً للرجال، فإن رواية "بريزيس" تُظهر الوجه الآخر غير المنظور لعالم النساء. فإذا كان عالمهم عالماً مهدماً من الخارج بفعل حرب الرجال، فهو متناغم ومتكاتف ومتضافر من الداخل. الرواية عامرة بالجانب الإنساني في النساء وفي مساندتهن لبعضهن البعض "وبصمت أحاطتني 'هيكاميد' بذراعيها، أتذكر دائماً انها بكت عليّ حينما لم أستطع البكاء على نفسي" تقول بطلة رواية باركر.

الفارق بين ما يراه الرجال والنساء في أمرٍ مّا هو أن المرأة ترى في الأمر سطحه وعمقه، وهكذا ترى "بريزيس" عنف "أخيل" اللامحدود في السطح وترى في العمق خلف رجولته، طفلاً توقف عن النمو في عمر السبع سنوات حين ماتت أمه تاركة إياه لجفاء يصحبه العمر كله. تبرير غياب العاطفة بغياب الأم، في شخصية "أخيل" بالتحديد، هي نظرة أنثوية تتفهّم الجفاء وتحتويه كنتيجة لغياب الحب الأولي وللقسوة التي يكبر عليها الرجال مضطرون ما إن يقوون على حمل السلاح. فتقول الراوية في وصف أخيل "لم يكن رجلاً البتة بل طفلاً غضوباً". وحين يسلبه "أجاممنون" "بريزيس" عُنوة تسيل الدموع على وجنتيه ولكن، وهنا إشارة إلى أن الرجال أنفسهم ضحايا للقسوة التي يتسببون بها، كانت هذه دموعٌ لم ينتبه لها "أخيل". ولعدم الانتباه هنا رمزية فاضحة تتضمن طمر ما يعتبره الرجال هشاشة مشينة "ما كان ليقرّ بوجوده بما يكفي حتى كي يمسحه".

من الواضح أن الروائية تضع صورة المرأة آنذاك ضمن قالبها التاريخي، فهي شيء، ملكية رجل، سواء أحبها أو استعبدها أو باعها أو سباها أو قدمها أضحية وفداء لندرٍ ندره "الشرف والشجاعة والولاء والسمعة، تم تقاذُف كل تلك الكلمات الكبيرة، لكن بالنسبة إليّ لم يكن سوى كلمة واحدة، كلمة واحدة صغيرة جداً: شيء، إنها شيء لا يخصه". حتى "هيلانة"، الأميرة الإغريقية التي قامت حرب طروادة من الأساس لاسترجاعها، لا تنتمي لعالم الإنسان، بل للأشياء. ولذا تقوم حرب طروادة كلها لاستعادة هذا "الشيء".

هل "هيلانة" هي حقاً "شيء"؟ موضوع؟ ومن وجهة نظر مَن؟ بالتأكيد من منظور الرجل، أما لو عكسنا جهة المنظور، وهذا ما تحاوله الرواية، فلن نرى من "هيلانة" إلا ذاتاً ثائرة تتمرد على قيدها بطريقتها الخاصة. فهي أيضاً تنسج روايتها للأحداث، وهي رواية لا يلتفت إليها الرجال لأنهم منهمكون في "الشيء"، ولنقل في الحرب التي قامت من أجل استحقاق "الشيء".

ولعل أصدق تعبير عن فراغ الحرب هو ما أوردته الروائية في عتبة روايتها نقلاً من فيليب روث "أجاممنون ملك الرجال، وأخيل العظيم، وعلام عساه يكون نزاع هاتين الروحين العنيفتين القديرتين؟ الأمر البديهي كما في شجارات الحانات، إنهما يتنازعان على امرأة، بل فتاة بالأحرى، فتاة سُلبت من أبيها، فتاة اختُطفت في حرب".

في رواية باركر، "هيلانة" تنسج وتزخرف على الأنسجة، ترسم لوحات تغطي جدران كاملة لمشاهد من معارك عديدة تروي قصة الحرب كاملة لكن في اللوحات المزخرفة تلك لا وجود لهيلانة وهذه رمزية واضحة، فهي بحق غير موجودة بالنسبة إلى الرّواية الذكورية، هي شيء يتم الاتفاق عليه، يقدمه أحدهم لغيره أو يشنون الحرب من أجلها لكن لا أحد يكلف نفسه عناء سؤال رأيها عما تحب وترغب "أظن أن لوحات القماش المزخرفة كانت طريقةً للمقاومة بدءاً من تلك اللحظة، أعلم أنها لم تكن موجودة فيها، أعلم أنها جعلت نفسها خفية عن عمد، لكنها بطريقة أخرى - وربما الطريقة الوحيدة التي تهم - كانت حاضرة في كل قطبة".

"بريزيس" في المقابل تفعل عكس ما فعلته "هيلانة"، فهي لا تجعل نفسها خفية عن عمد، إنما تخرج من ركام السنين والحروب، تخرج من كل الكتب التي تناولت طروادة ولم تذكرها، لتقول: أنا هنا، هنا لأكتب قصتي، قصة النساء المنسية، المغيّبة، وجهة نظرنا في العالم، وهذا الأمل يشع في كل موقف تدعمه عين الكاميرا الموجهة أبداً نحو "بريزيس" وما تراه "بريزيس". في السطر الأخير من الرواية نقرأ "لذا أدير ظهري لجثوة القبر، وأتركه يقودني إلى السفن، ذات مرة - ليست منذ وقت طويل - حاولتُ أن أخرج من قصة 'أخيل' وفشلت، والآن يمكن لقصتي الخاصة أن تبدأ".

تبدأ قصة "بيريزيس" إذاً ونقرأها بقلم بات باركر، امرأة تنتمي للنساء اللواتي ذهبن بعيداً في نسف الهيمنة الذكورية، للنساء اللواتي رفضن "هو" كمُعبّر غير بريء عن الذكر والأنثى. فرغم البعد الزمني بين المرأتين، الكاتبة والراوية، إلا أن المغزى واحد: كتابة وجهة نظر المرأة فيما تراه. وهذه قضية محورية في الرواية على مستوى الحكاية نفسها وعلى المستوى التقني حيث تلوذ الرواية بصوت أنثى. فمن خلال الكتابة ستخرج "بريزيس"، والمرأة عامةً، من صفة "الموضوع" لتكون "ذاتاً" أقدر على الاستدلال على التحيزات الدينية والثقافية والسياسية والاجتماعية ضدها. ترى الناقدة جوليا كريستيفا أن المرأة يمكنها من خلال الكتابة ومجالات الإبداع الأخرى أن تدعم عملية التواصل والاتصال مع العالم الذي فُرضت عليه طويلاً أيديولوجيا ذكورية أحادية ضيقة. وكهدم لأيّ بنية فكرية راسخة سيكون الطريق طويلاً أمام النساء، بداية بالاستهزاء من كتاباتهن، وهذا ما حدث بالفعل، ثم محاربتهن وتهميش نتاجهن، وصولاً إلى اليوم الذي تتمكّن فيه النساء في فرض رؤيتهن وإبداعهن دون موافقة أو ختم المؤسسة الذكورية.

في "صمت الفتيات" لا تقدم "بريزيس" (ومن خلفها بات باركر) وجهة نظر المرأة في الحرب، لكن تخرج، من خلال سرد الرواية من منظورها، من هوية الضحية الجمعية. إنها شاهدة على التاريخ المكتوب بالدم والدم المراق برعونة طفلٍ نرجسي مدلل. وما تكتبه "بريزيس" (ومن خلفها باركر) ليس إدانة للعالم الذي "أُسيئت صياغته" على يد الذكور، بل محاولة لجعل العالم الآخر، الخاضع للهيمنة الذكورية، عالماً قائماً بذاته وبحاجة ماسة ليُرى كما هو، عالماً له صياغته المختلفة للروايات والأفكار والأحداث.

إن السرد الأنثوي يمكنه أن يسرد حكاية المرأة بطريقة مختلفة عما اعتادت عليه أسماعنا، حتى بالنسبة إلى أكثر البديهيات المتعلقة بالمرأة، برغباتها، بطريقتها في كشف العالم، في تناول الموضوعات وصوغ الأولويات يمكن لكتابة المرأة أن تصدم الرأي والمنظور العام الذي تعرّف المرأة طويلاً من خلال كتابات الرجل ووجهات نظره عنها. ما تفعله "بيريزيس" تفعله بات باركر أيضاً: إحداث قطيعة مع العالم الذي ظل حبيس الرؤية الذكورية وموقفه الثقافي. فتصبح فجأة تعابير من قبيل البطولة، الفحولة، القوة، كلمات فارغة تخبئ خلفها، مُستغلين ومستبدين. هذه القطيعة التي تُحدثها الكتابة الأنثوية لهي ضرورة لإحلال الصوتين محل الصوت الواحد، صوت المرأة وصوت الرجل معاً. وبدقة أكبر، لكسر صمت الفتيات وإعطائهن صوتاً يؤمنُ بالقولِ… فيقول.

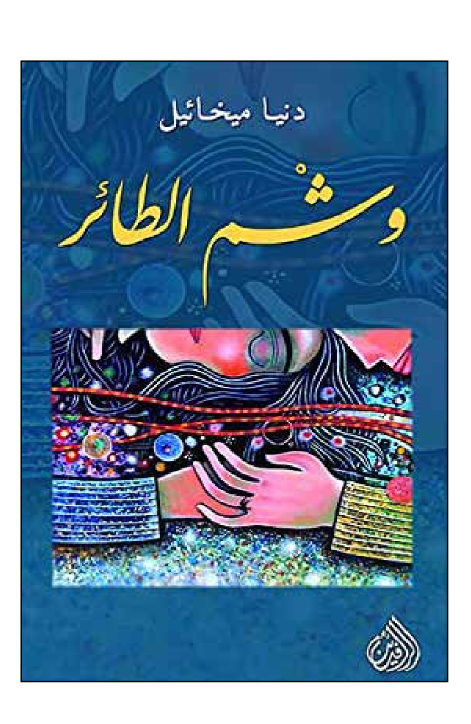
كاتبة من سوريا مقيمة في برلين

التعبير السيميائي

في "وشم الطائر"

رواية دنيا ميخائيل

قيس كاظم الجنابي



تبدو رواية "وشم الطائر" للكاتبة العراقية دنيا ميخائيل، الصادرة في طبعتها الأولى عام 2020، منذ العنوان وحتى المتن أنها تحقّق في فضاء سيميائي/إشاري، حيث العلاقة بين الوشم وجناحي الطائر، وهما يرسمان صورة سيميائية في الفضاء العالي؛ بين الوشم بوصفه علامة موروثة للتعبير عن الجمال والعذاب معاً في الأسطورة والخيال، بحيث شكّل الفضاء السيميائي مناخاً لاستخدام العبارات ذات الطبيعة العلاماتية والإشارية في ظل المتغيرات المستمرة.

يحيلنا العنوان على إحالات متعددة نحو عقائد الشعوب القديمة في التشاؤم من الطيران في السوانح والبوارح وطير الهامة العربي الذي يشير إلى تحليق روح الميت في الأعالي، عبر دلالة الجناح السيميائية التي وردت في القرآن الكريم، والتطير من الطير والتشاؤم منه في قوله تعالى "طَائِرُكُمْ مَعَكُمْ" (يس: 19).

تبقى فكرة العنوان في إحالتها السيميائية مهيمنة على الرواية، مباشرة أو غير مباشرة، من خلال حركة الشخصيات وموضوع الرواية ذاته، فبطلة الرواية "هيلين" فتاة إيزيدية من عشيرة/ قرية (حليقي) قرب سنجار شابة أحبت زوجها "إلياس" في شبابها وتزوجته؛ وكان قد فقد زوجته الأولى بعد أن أنجبت ولداً سماه "يحيى". وفي دلالة الاسمين ثمة الكثير من الإحالات المضمرة، وقد تعرف على هيلين في قريتها حين يقوم بتدريس بعض الشباب والشابات، ويعمل في الوقت نفسه في مجلة موصلية عنوانها "نينوى" لتلبية متطلبات عيشه.

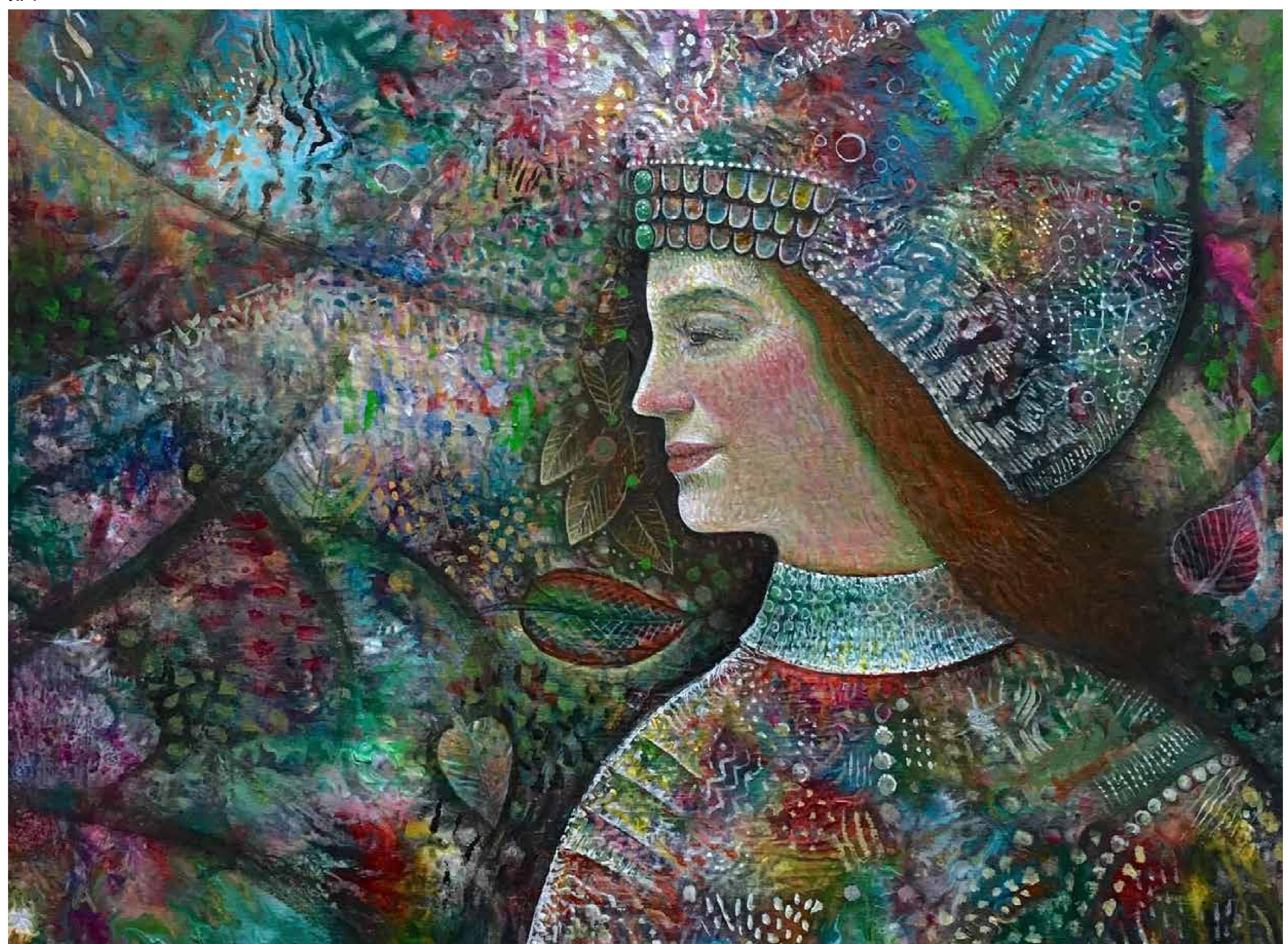
يلتقي الحبيبان ويتفقان على الزواج، ومع حبّهما ترسخت الكثير من الأفكار الأسطورية؛ فقررا رسم وشم طائر القبج على إصبعيهما مكان خاتم الخطوبة والزواج، لأنه "كان شائعاً بين أهالي قريتها أن ضياع خاتم الزواج هو نذير شؤم قد يؤدي إلى انفصال الزوجين، ولذلك سرت إشاعة في القرية بأنّ العاشقين هيلين وإلياس استغنيا عن ارتداء الخواتم لأنهما خشيا أن ينفصل أحدهما عن الآخر(...) وسط دهشة المدعوين، عن وشم الطائر على البنصر الأيسر لكل منهما بدلاً من خاتم الزواج المتعارف عليه" (وشم الطائر، ط 2، ص41).

يمثل الخاتم بالنسبة إلى الزواج علامة من علامات التعبير عن الارتباط، كما يمثل رمزاً للسلطة على الزوجة؛ فقد وهب فرعون خاتمه إلى النبي يوسف وعهد إليه بحكم مصر، ويبدو أن تبادل الخواتم يوم الزواج يعود إلى العبرانيين ، ومن المحتمل


ستار كاووش

أن بصمة الخاتم تعد فألاً حسناً للإنسان أو شؤماً عليه، وأشهر خاتم هو خاتم النبي سليمان (نجمة داود)، وهو مؤلف من مثلثين متساويي الأضلاع متعاكسين، يشير إلى الكواكب السبعة (معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوربا: بيار كانافاجيو، ترجمة أحمد الطبال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1993، ص ص 89 – 91). كان زواج هيلين قبل اجتياح داعش للموصل عام 2014، وسبي النساء الإيزيديات وما حصل لهذه الديانة، شبه المغلقة على نفسها، من انتهاكات خطيرة لحقوقها، فقد تعرضت في عهد الدولة العثمانية إلى ما يشبه ذلك، في حملات

ستار كاووش



عسكرية ترقى إلى جرائم الحرب؛ مما دفع بعضهم إلى الادعاء بأنهم من طائفة "العلي اللاهية"، أو "أهل الحق"، نتيجة استهدافهم من قبل المتشددين المسلمين، فهم يؤمنون بطاؤوس الملائكة، ولديهم سنجق في "دير سم" أو "دره كه سين"؛ أي "إله القمر"، و"سم" تلفظ "سن" أو "سين"، وله قدسية خاصة لهم في سنجار، وهم يصومون ثلاثة أيام لخضر إلياس، ولديهم بيرانية (مرجعية: من بير، وهو الزعيم الديني)، ويتوجهون عند العبادة ولا يتزوجون من غير ملتهم (داود مراد الختالي، الحملات والفتاوي على الكرد الأيزيدية في العصر العثماني، دار سبيريز (دهوك،2010)، ص ص 255 - 256).

وتتابع الكاتبة حركة الشخصيات بين الحاضر(عصر السبي) والماضي من خلال الاسترجاع، بفصولها التي حملت عنوانات مختلفة سردتها بطريقة مثيرة، على الرغم من توسعها هنا وهناك؛ مما أمدَّ في حجم الرواية، بحيث بدا الفصل الأخير- على سبيل المثال وبعض الفصول الأخرى- زائداً أو شبه زائد، ويمكن تضمين أفكاره في فصول أخرى بأسطر قليلة، وكذلك زجها لفكرة فلسفية حول القرى الثلاث لمجرد عرض ثقافتها، ولكن الأهم هو تزامن السرد الروائي مع الأساطير والأحلام حيث العلاقة المشحونة بالتوتر بين الواقع المزري للإسلام السلفي وبين فكرة المواطنة، حتى صار الدين تعبيراً عن التخلف والاضطهاد.

ومن هنا بدت صورة المرأة في واقع ما بعد الاحتلال وداعش مهزوزة بفعل تصاعد التشدد، وبسبب عقلية الشرقي الذكورية، في النظر إلى المرأة/ الآخر بوصفها فريسة للاستخدام الجسدي، من دون

وازع أخلاقي أو ديني حقيقي أو اجتماعي.

والكاتبة تشير إلى تلك الحملات العثمانية على سنجار، التي كانت ترقى إلى حروب الإبادة الجماعية، وتشير إلى بقاء أناس من بعض الأسر والعشائر مقطوعين من شجرة (كما يقال)، ومن هؤلاء "قطّو"، الذي بقي طفلاً رضيعاً ملفوفاً في قماش أبيض متروكاً تحت شجرة، وقد تكدست فوقه أوراق الشجر، فعثرت عليه امرأة اسمها "خُناف" فأسمته "قطّو"، أي المقطوع من شجرة، أو (قطو ابن نسيمة)؛ وهنا تبدو الشجرة هي الأم الكبرى، أو الشجرة المقدسة، قرب الينابيع (الليدي درور، طاؤوس ملك، ترجمة رزق الله بطرس، دار الوراق (لندن، 2008)، ص 245). وتحيل أيضاً إلى الإلهة عشتار التي كانت تعبد آنذاك (فراس السواح، لغز عشتار، دار علاء الدين، ط7 (دمشق، 2000)، ص 11).

ولهذا اقترنت الشجرة في الرواية بالحية، أو الحياة وليس الأفعى المرعبة؛ كما يرتبط الطاؤوس ملك، وهو طائر شمسي مختص بعبادة الشجرة، لأنه يمثل الخلود وطول البقاء والحب، أو الخلود، ويكون مضطرباً قبيل هطول المطر، فهو يتصل بالرياح بسبب رقصته في المطر، فهو يرتبط باللولب، وكان ريش الطاووس هو الجائزة التي تمنح لأصحاب المقام الرفيع، وهو يدل على التأليه الملكي، وهو لدى المسيحيين يدل على الخلود والبعث والنفس المبجلة، ويجسد لدى الإيرانيين الطاؤوسين اللذين يقفان على جانبي الشجرة الحياة الثنائية والطبيعة المزدوجة للإنسان(جي. سي. كوبر، الموسوعة المصورة للرموز التقليدية، ترجمة مصطفى محمود، المشروع القومي للترجمة (القاهرة، 2014)، ص ص 438 - 439).

كما ربطت الكاتبة بين التاريخ الأسطوري، أو الأسطورة التاريخية لأتباع الإيزيدية والاضطهاد الحالي؛ بسبب الانفلات الأمني، من خلال إحالتها الرمزية إلى أنّ "نموراً هربت من أقفاصها في حديقة الحيوان مما سبّب بلبلة في بعض الطرقات وحوادث المرور" (وشم الطائر، ص 122).

2

تسرد الكاتبة روايتها سرداً ملحمياً قائماً على استخدام ضمير الشخص الثالث/ ضمير الغائب (هو)، بطريقة عادية تقريباً، لكنها تتلاعب بالزمن، من حيث الاسترجاع للعودة إلى الماضي وحياة الشريحة الاجتماعية/الدينية، وحياة أهالي الموصل في العصور السابقة، عبر تقنية الاسترجاع/ الارتداد الزمني (فلاش باك)، من خلال بناء أفقي تحاول به السيطرة على الأحداث والشخصيات من الانفراط من بين كفيها، مع أنها تعرف تمام المعرفة بالبيئة المكانية والمسافات بين الأمكنة وطبيعة الحياة، وهذا الانتقال أنقذ الرواية من الرتابة؛ فخلق نوعاً من التنوع، وأسفر عن الصراع بين طبيعة الحياة الرغيدة والحياة البائسة، حيث برز التفاوت في الحرمان بين القرية والمدينة من حيث تلبية الحاجات الغذائية مما سمح للكاتبة بالتحرك بين مكانين وزمانين معاً.

تبدأ الرواية من صدمة الحدث، وهو سيطرة تنظيم داعش على الفضاء المكاني للطائفة الإيزيدية، وقيامها بسبي نسائها، والكاتبة تنوه لهذا الحدث الصادم تماماً بقولها "كان أعضاء التنظيم قد أخذوا من الأسيرات كل حاجاتهن بضمنها خواتم الزواج الذهبية، ولكن خاتم زواج هيلين لم يكن خاتماً، كان وشم طائر. سمعت، وهي تحدّق في اصبعها، أحدهم ينادي بصوتٍ عالٍ «27، رقم 27». لم تعرف هيلين في البداية بأن ذلك رقمها" (وسم الطائر، ص 7). والرقم (27) هو من مضاعفات الرقم (9) الذي سنتحدث عنه لاحقاً.

يمتلك النص السابق من الرواية حضوره الجلي، من خلال ملامح التعبير السيميائي الذي يحيط بالرواية ويكتنفها، لأن مصادرة خاتم الزواج إحالة سيميائية إلى انتهاء عقد الزواج السابق، وبداية عهد جديد من الأسر والاغتصاب، حيث يجري بيع الفتيات بالمزاد، كما أن ذكر هيلين وخاتمها الذي هو عبارة عن وشم لطائر القبج يحيل إلى عنوان الرواية، أما اسم هيلين ورقمها فلهما الكثير من العلامات؛ ذلك أن "العلامات" كاللغة نسق أو نظام أو إشارات "تعبر عن الأفكار ولذلك يمكن مقارنتها مع نظام الكتابة والحروف الهجائية للصم والبكم والاشارات العسكرية... الخ. ولكنها لا تزال الأكثر أهمية بين جميع هذه الأنساق والأنظمة"(آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء ابراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة، 2003)، ص 122).

ومن هذه العلامات، علامة الوشم الذي يعتبره التراقيون (نسبة إلى تراقيا في اليونان) ذا "دلالة على الرفعة"(تاريخ هيرودوت، ترجمة عبدالاله الملاح، المجمع الثقافي (أبو ظبي، 2001)، ص 375). كما يدل على التمييز والتعبير عن ثقافة عالية في الحفاظ على الرابطة الزوجية التي تصدعت بفعل العوامل الخارجية، أما الرقم (9) فهو حاصل ضرب الرقم (9) مع الرقم (3)؛ فالرقم (9) يعد رقماً حرجاً ومقدساً لدى الكثير من الشعوب البدائية، كما أنه رقم خطير لدى داعش في إحالته الجنسية، لأنهم يعتبرونه سن البلوغ أو الزواج/النكاح؛ بينما يحيل الرقم (3) إلى فكرة التثليث الصليبي، فهو يضمر فكرة الصلب/الموت في هذه العلاقة، فضلاً عن إحالته إلى حالة هيلين مع ابنها وزوجها، حيث سيقتل الزوج وتبقى هيلين مع ابن زوجها يحيى وابنها (الرقم 3)، وقد جاء مقروناً مع الرقم (9) كعدد سحري لأنه من مضاعفات الرقم (3) ومضاف للثلاثة ومعاقب للستة، وقد وضع تحت تأثير القمر، فغدا عدداً يختص بالحبَل/الحمل عند الأنثى، وبالجبل عن لدى الإنسان الذكر(معجم الخرافات، ص 45).

وتستمر الكاتبة في طرح الكثير من سردية الإحالات السيميائية التي سمحت بها أجواء الرواية، من خلال حركة سردية تنتقل من الماضي إلى الحاضر، من دون ضوابط توحي بها، ولربما حتمتها سيرورة حركة الرواية في الانتقال من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر.

كما تحركت الرواية على وفق مديات مختلفة عبر التعبير السيميائي يوحي بها الصوت والصورة والحرف واللون.. وغيرها، فاللون هو لون الوشم، ولون إعلام داعش، ولون سياراتها وملابس أتباعها، ولون الظلام والحزن؛ فقد كان "عيّاش" القيادي في داعش يلبس سروالاً أسود ويركب سيارة سوداء فخمة، كما كان طائر القبج الأنثى الذي احتفظ به إلياس زوج هيلين في قفص "فوق عينيها خط أسود كالكحل وريشها مخطط بتدرجات اللون البني" (وشم الطائر، ص 59). والبني هو لون القهوة القريب من الأسود وقد رفضت سيدة ألمانية - بحسب فرويد - القهوة السوداء، بذريعة "أنها لا تستطيع تحمل طعم القهوة السوداء، حتى أن رشفة منها ستجعلها تشعر بالسوء في اليوم التالي" (رسائل يونغ وفرويد، ترجمة زهراء حسن، منشورات تكوين والرافدين، ط2 (بيروت، 2020)، ص 52). أما الكحل فله صلة بالوشم ولونه، لأنه يلوّن العينين بالسواد ، فهو كالنقاب، الذي يعد نوعاً من الخصاء المضمر للمرأة، لاعتقاد الإسلام الأصولي أن جسد المرأة وزينتها عورة، ولا يجوز للرجال الغرباء ملاحظة ذلك؛ ولكنه يبيح لداعش من ذوي اللحى الطويلة السوداء اغتصاب النساء الإيزيديات بوصفهن سبايا، هذا فضلاً عن الألوان الأخرى كاللون الأخضر فقد كان مقام خضر إلياس له قبة خضراء، وهم يسمونه "أبوالقدم الخضراء"؛ أو "الرّجل الخضراء"، لهذا صار "مريدوه يزورون مكانه بعد مماته. كان نباتياً والعيد بالنسبة إليه هو اليوم الثاني لا تراق فيه أيّ قطرة دم. لذلك في عيده لا يذبح أتباعه حيواناً ولا يأكلون لحماً" (وشم الطائر، ص 153).

وكان أتباع داعش يكتبون "حرف النون بالأحمر على بيوت الذي يسمونهم نصارى كتهديد لهم بأن يخرجوا أو يقتلوا" (وشم الطائر، ص 153). واللون الأحمر إحالة رمزية لقرب حصول الخطر لأن اللون الأحمر هو لون الدم ولون الموت، وهو قمة الألوان وأرقها، يمثل الشمس، وكل آلهة الحرب، وهو الذكورة والمبدأ الفعّال، والنيران والحب والمتعة، والصيف والجنون، وهو يشير مع اللون الأبيض إلى الشيطان، وهو إله أبوللو باعتباره إله الشمس (الموسوعة المصورة، ص ص 128 - 129)، فهو له علاقة بالعديد من تقاليد وعقائد الإيزيدية، وفكرتهم حول الشيطان.

وفضلاً عن الصور اللونية ثمة صور لصراع خفي بين الصوت والصمت، فقد عبّر الكلام رمزياً عن نوع الاغتصاب، كما حصل لإحدى النساء الإيزيديات حيث فهمت هيلين "أن المرأة خرساء إذ لمحتها تجيب ابنها بيديها"(وشم الطائر، ص 35). بينما يمتلك الإيزيديون منظومة من الأصوات يعبّرون عنها بالصفير، وحين اقتراب داعش من قريتهم أطلق بعضهم صفيراً يدلل على حصول حريق، لهذا دخلت "رمزية" الغرفة وهي تلهث، وقالت "درت خلف البيت لأرى إذا كانت هناك نار منسية لأن أحدهم أطلق صفارة حريق"(وشم الطائر، ص 107). كما أطلقت هيلين صافرة، وتعني بلغة الجبل "أنا هنا"، وكانت تعتقد أن ذلك الشخص الذي لمحته آزاد أو أحد عناصر داعش.

وقد تعاضد الصوت مع اللون لرسم صور سيميائية واضحة عن حياة القرية وأهلها ؛ فقد كان لنقر الطائر على النافذة معناه لدى إلياس موافقة أهل هيلين على زواجه، وهو يعتزم الزواج بها، حينما قال "آمل أن ينقر الطائر على نافذتي جالباً خبراً جديداً"(وشم الطائر، ص 106). وقد فسّرت هيلين نقرة الطائر تفسيراً رمزياً يحيل إلى أن بإمكان إلياس (التحدث مع) أهلها بشؤون العرس والزواج؛ بينما كان اللون الأبيض رمزاً للشفافية، لهذا اشترى عبدالله إلى يحيى وياسر منديلين أبيضين، ليلفا رأسيهما بهما، مضاهاة لعصائب داعش السوداء؛ فقد كانوا يطلقون على الإيزيديين ذوي الرؤوس البيض، ذلك لأن اللون الأبيض رمزهم للشفافية، كما كان يقول عبدالله، لأن الوساخة "تظهر في الأبيض بوضوح

أكثر من باقي الألوان"(وشم الطائر، ص 214). مما يعني أن الألوان والأصوات تشكل منظومة سيميائية في هذه الرواية.

3

لقد شكلّت الكثير من الصور واللوحات والزخارف، علامات سيميائية واضحة للتعبير عن الحياة التي يعيشها الإيزيديون، فشعارهم هو الشمس، ولونها الأصفر والخضرة والربيع، والطبيعة الحية، حتى صورة وشم الطائر هي محاكاة للطبيعة؛ لهذا كانت الإحالة السيميائية إلى الرباط المقدس في زواج هيلين بإلياس، ثم صار عنواناً للرواية، فقد كانت هيلين تعزّز الخيط على الرسوم ، لأنها تعلمت "فن الإيتامين في درس الرسم"، فبعد الدراسة الابتدائية "ظلت هيلين تمارس الرسم وصارت رسومها وغرز الخيوط الملونة على القماش معروفة في المنطقة"(وشم الطائر، ص 47 - 48) وكذلك رسم إلياس على جذع الشجرة التي بجانبه، وفي سنجار ثمة شجرة عليها حية، فالحفر والصور النباتية والحيوانية جزء من ثقافة شعب له ملامح معينة، وكانت ثمة امرأة تضع على صدرها "قلادة فضية كبيرة بتعويذة سبع عيون لونها التركوازي يتناسق مع قرطيها اللذين على شكل هلال" (وشم الطائر، ص 113). فلما دخلت هيلين بيت أهلها وضعت دبوس السبع عيون على رداء ابنها الأبيض؛ من أجل درء الحسد عن ابنها، والرقم سبعة رقم مقدس، وهذه تميمة لها رمزية خاصة، ولها إحالات سيميائية عن طبيعة الثقافة السحرية التي تسود هناك.

تشير صورة "الهلال" إلى الحضارات الزراعية، عبادة القمر، أو الإله "سين" والاعتقاد بطرد الحسد، كما يقترن القرط بالصوت، حيث اللقاء بين الصورة والصوت، فالإسلام شعاره الهلال، وأتباعه يعملون بالتوقيت القمري، كما كانت رسومات هيلين كلها فيها شمس، وهي الأخرى رمز زراعي، ويعد القمر الهلالي الرمز الأول بلا منازع للأم العظيمة وملكة السماء القمرية، وهو الصفة الميزة لكل إلهات القمر، فهو مبدأ الانوثة الكامن، وكل من الام العذراء ،وعذراء السماء، ويصور القمر المتبدل التغيير في العالم المدرك(الموسوعة المصورة، ص ص 141 - 142).

كما كان مطبخ "شيمياء"، مع دلالة اسمها على الوشم، يحتوي على الأشكال الهندسية المرسومة، على البلاط، وهي أشكال مربعة صغيرة متداخلة على الأرض كالمتاهات وبداخل رسومات الكبرى رسوم لأزهار برية، كما كان لهيلين دفتر تخطيطات وعليه أصباغ رسمت فيه صورة "طائر القبج ووضعت الورقة أمام ميادة على الأرض مع علبة الأصباغ. وبدأت هيلين بتلوين جناح الطائر. تقصدت أن تلوّن ببطء كي تترك مساحة كافية لميادة عساها تلوّن" (وشم الطائر، ص 236). وفي هذا الوقت كانت تخربش باللون الأخضر، وما يحمله هذا اللون من الإحالة إلى بقايا عبادة الخصب وعلاقة الصورة بالفأل الحسن، وفي الديانة المسيحية يعتقد بأن اللون الأخضر النضر هو لون الخلود والأمل وروح القدس وانتصار الحياة، وفي مصر يجسد أوزيريس القمح الأخضر الغصن الذي يتحوّل إلى ذهب إله الشمس رع (الموسوعة المصورة، ص 127).

كما اقترنت الألوان والصور والحركة والرقص بأحوال الإيزيديين في قراهم القديمة، مثل رقصة الطائر الجريح، وحكاية (فنسي ورشو)؛ فقد كان الأخير مغنياً وعازفاً بارعاً للناي. في إحالة إلى بوهيمية الغجر وغنائهم.

ستار كاووش

4

كان للأساطير والأحلام والمعتقدات الشعبية والدينية والتقاليد الاجتماعية تعبيرها السيميائي المعبر عن الاتصال بين الجذور الإنسانية للحضارات القديمة والواقع المعاصر، كما في فكرة ضياع خاتم الزواج ودلالته على انفصال الزوجين، وصلته بوشم الطائر الذي رسمه الخطيبان/ الزوجان على بنصريهما، ومع ما يحمل من إحالات سيميائية ذات جذور أسطورية لطائر القبج ، وجناحه المرسوم، فقد كانوا "يقيمون طقساً سنوياً يحرقون فيه أقفاصاً

خالية ويرقصون حول النار لاعتقادهم بأن ذلك الاحتفال الذي يسمونه عيد الطيور من شأنه أن يبعث تطميناً لطيور منطقتهم التي ستنقُر فيما بعد على نوافذهم كإشارة بأنّ هناك أخبار في الطريق اليهم" (وشم الطائر، ص ص -41 42). وتسمى هذه الرقصة لدى أهالي قرية (حليقي) رقصة الألم، وكانوا يقيمونها على أنغام حزينة، ولعلها من أبرز العادات والتقاليد الأسطورية والشعبية، التي تعبّر عن اجتماع الفرح والحزن؛ بينما تعبر عقيدة مواجهة الكسوف، والاعتقاد بأنه ناتج من بلع الحوت للقمر؛ في إحالة سيميائية إلى غياب الخصب، حيث يقوم العراقيون بضرب الطبول، وهي عقيدة زراعية نابعة من تقديس المجتمعات الزراعية للقمر، أو الإله سين، فكان الناس يصعدون إلى سطوح منازلهم "حاملين المغارف والقدور لأن الحوت فعل فعلته مرة أخرى وتقدم ليبتلع القمر (... كما بلع العراق) الكويت مثل ذلك الحوت" (وشم الطائر، ص77). وكان الصبيان كثيراً ما يرددون بالعامية العراقية (يا حوتة يا منحوتة هدي كمرنا العالي هذا كمرنا هو علينا غالي).

وكذلك الحال مع "عيد الرشاش" الذي يصادف في بداية شهر تموز حيث يرش القرويون بعضهم بعضاً بالماء المبارك، وهو نوع من السحر التشاكلي/السحر التمثيلي، للتعبير عن دور الماء بالخصب، ونزول المطر.

ودعت الكاتبة رحلات المهربين لصعوبتها برحلات الخفافيش، لأن الخفاش لا يتحرك إلا ليلاً، بينما شكلت الأعلام والرايات صوراً من صور الاحتفاء بالفكر الشعبي والأسطورة المحملة بالإحالات السيميائية الرمزية القابلة للتأويل النقدي، فقد اقترن عيد خضر الياس بالأحلام في حكاية "قطّو"، عندما جاء أبو هيلين لها بالحلم وكان منزعجاً، تحت إشارة رمزية واضحة فقال لها "انكسر سني الأمامي"، وحلم "قطّو" نفسه في حلمه بعيد خضر الياس بأن "أمينة سقته الماء، فسرّت أمه الحلم بأنّ تلك الفتاة هي العروس وهكذا تزوجها قطّو" (وشم الطائر، ص 154).

فإذا كانت الأحلام هي مرآة الانسان في اللاوعي، فإن المرآة هي الأخرى هي تعبير عن صورته الحقيقية معكوسة أمامه، بطريقة أو بأخرى، فقد كانت هيلين ترى عبر منظور الكاتبة في المرآة الجانبية ظهر الرجل ملقياً على الأرض دونما حراك وهو ينزف دماً، في الوقت الذي كانت "تنظر إلى صورتها المنعكسة على الزجاج كامرأة ملثمة بالنقاب وتحمل سكيناً كبيراً كالساطور فلا عجب أن تهرب منها الطفلة" (وشم الطائر، ص 34). حيث كان للمرأة دورها في مراقبة حركات تنظيم داعش، في رحلة البحث عن خلاص، التي قطعتها هيلين، كما كان السائق يتتبع في مرآة السيارة جواسيس داعش وهم يراقبون حركات التهريب خارج دولتها، وهنا تتداخل الرؤيا/الحلم مع الحقيقة بسبب القلق والأزمة الكبيرة؛ فكانت هيلين تركض نحو التابوتين غير مبالية بالتقاليد ،لأنها رأت في رؤيتها (بفكرها) يحيى وإلياس وهما يدفنان أحياءً، وهذا التداخل يحمل معه إشارات إلى علاقة المرآة بالواقع، والقمع الذكوري للمرأة في منعها من المشاركة في طقوس دفن الموتى، وهنا تبدو المرأة والمرآة متقاربتين، لأن المرآة تضاعف الصورة وتعكسها، وبالتالي هي رمز لصورة مشوشة للوعي، ولكنها ترتبط أيضاً للجاذبية، والماء يعد المرآة الأولى التي جسدت نوعاً من الموت في الماء والانتقال إلى عالم الأشباح (دوران، الأنتروبولوجيا: رموزها- أساطيرها- أنساقها، ترجمة د. مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2 (بيروت، 1993م)، ص 74). والمرآة تمثل الحقيقة والوعي والحكمة، وهي مرآة الكون، وتعد تعبيراً عن انعكاس الفكر الإلهي الخارق والوجه الوضيء للحقيقة الإلهية بكل صفاتها، وهي شمسية إلى جانب كونها قمرية، وهي في الفكر المسيحي تصور مريم العذراء، وتسمى مرآة العدالة وهي رمز الشمس،

ستار كاووش

ولا يكون دخول المرآة المقدسة الا من خلال أحد الالهة في مناسبات شعائرية، وعند الساميين ترمز إلى الأنوثة الإلهية (أي المرأة) مع عنقود العنب والذكورة في الفن الحيثي (الموسوعة المصورة، ص ص 361 – 362). وهي لدى العرب تقترن بالمثل العربي القديم (مرآة الغريبة)، فهي تتفحصها وتراقب تحولاتها اليومية.

5

تحيل الكثير من أسماء شخصيات الرواية وأمكنتها إحالات سيميائية لها جذور أسطورية، فبطلة الرواية هيلين، من خلال دلالة اسم هيلين على أسطورة الحرب لدى اليونان؛ فقد كان الرسل يحملون الذبائح خلال المدينة لأجل نذور الآلهة المقدسة، وهي حملان، ورق جلد الماعز، مملوءاً خمراً، من ثمرة الأرض، يدخل السرور إلى القلب؛ وكان الرسول "إيدايوس" يحمل طاساً (إناءً) لامعاً وكؤوساً ذهبية (تادروس، أحلى الأساطير الإغريقية، كتابنا للنشر (بيروت، د. ت)، ص 88). ولربما يحيل إلى مقتل زوجها إلياس على يد داعش، فيما بعد، بوصفه نذراً أو أضحية لأهل دينه، وإلى حياة الريف والاعتقاد بالخصب والجمال الفائق الذي تتصف به؛ فقد كانت على خدها شامة، ولها ضفيرة شعر طويلة، فلما رآها إلياس كان يشعر أنه في حلم وليس في حقيقة، ولاسم أمها غزال إحالة إلى إيمان الإيزيديين بطاؤوس الملائكة، ولديهم سنجق طاؤوس عليه رسم غزال. ويحيل اسم (أحلام) إلى أهمية الأحلام؛ فهي شقيقة (آدم) الذي أنجبته أمها "أمينة" من اغتصاب داعش، لذا قال زوجها "قطّو"، "آدم لن يكون إيزيدياً أبداً" (وشم الطائر، ص 194). لهذا سيموت كتعبير عن انعدام الإنسانية والأبوة، لأن آدم ليس له أب.

أما شخصية "هدلا" الممرضة السورية في مستشفى الرقة، والتي تساعد على تهريب النساء الإيزيديات، فتقتلها داعش، ويشير اسمها إلى سيميائية انهدال الزيق وتصدع الصدر بالرصاص والتعذيب، فقد أمسكوها وقتلوها فأعدموها "في الساحة العامة أمام الناس. قالوا بمكبّر الصوت بأنها جاسوسة تعمل مع الكفار (...) بعد ساعتين من إعدامها، عُلّقت على جدار الساحة صورتها وهي بثياب التمريض وتحتها كلمة 'بطلة' بالخط العريض. داعش مزقوا الصورة" (وشم الطائر، ص 194). كما كانت سيمياء البياض، اللون المفضل لدى الإيزيديين، تحيل إلى النقاء، خير تعبير عن اللقاء بين النقاء وإنسانية المهنة.

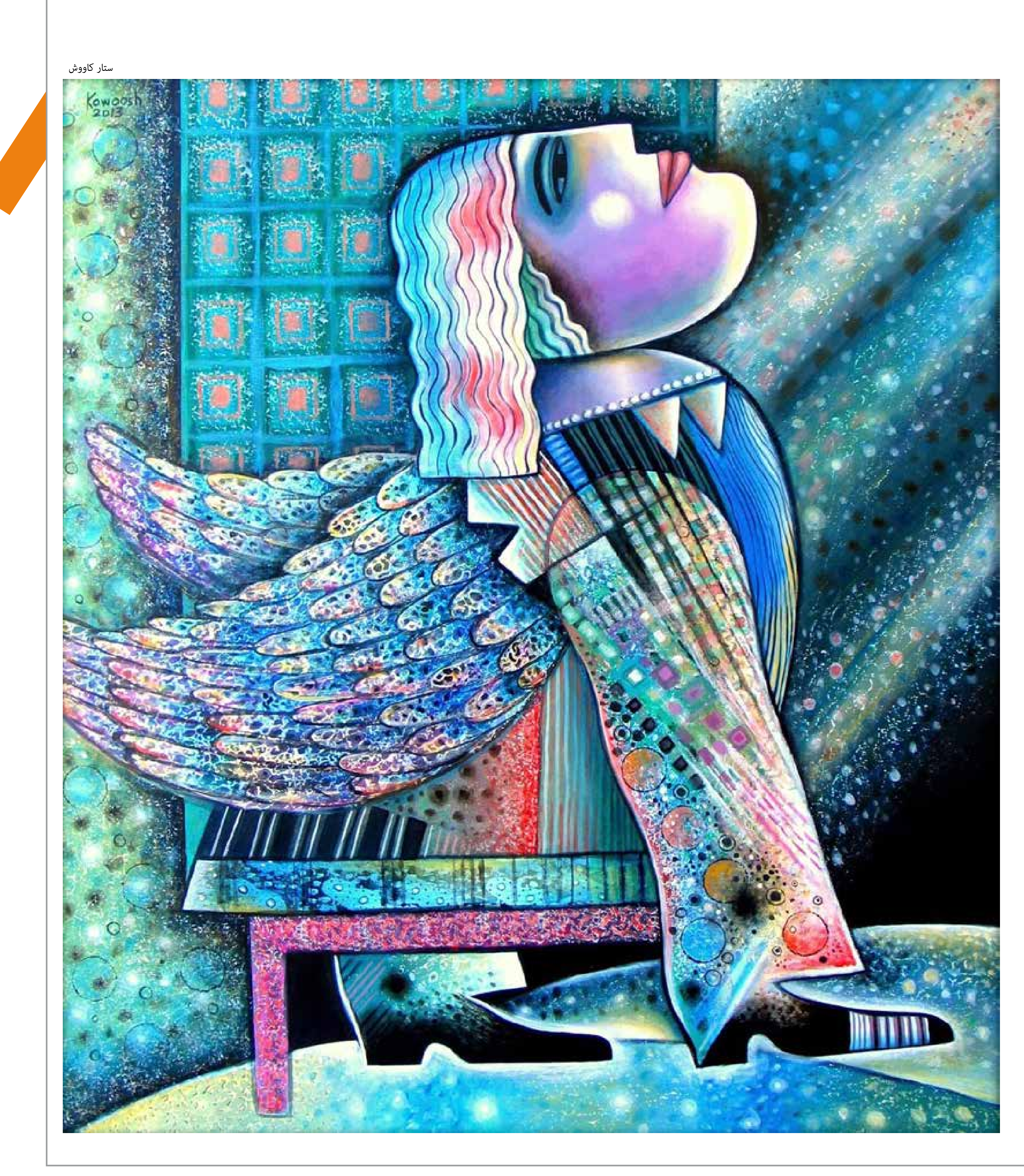
6

كانت سيمياء الاغتصاب كفعل تدميري واضحة في الرواية، من خلال قوانين داعش في هذا الشأن، فقد كان قانون سوق لبيع الجسد الإنساني وتدميره؛ فقد فهمته هيلين بالتدريج الغريب عندما يأخذها أحدهم إلى صف مجاور في المدرسة التي كانت مقراً لداعش ويرجعها إلى مكانها فوراً بعد الاغتصاب معناه أنه أخذها لمتعة مؤقتة، يقلبها "مثلما يقلب الزبون بضاعة السوق. ولكن إذا قرر أحدهم شراءها فلا بدّ من دفع مبلغ لإدارة التنظيم وفق عقد شراء مختوم بختم الدولة" (وشم الطائر، ص 229). وهنا تصبح للختم والخاتم دلالات سيميائية؛ فالختم يحيل إلى فكرة فض الخاتم كناية عن فض الفرج، للاتصال الشهوي الجنسي، وكذلك كانت علامات التعذيب والاتصال الجنسي المتوحشة واحدة من علامات الغلبة والسباء التي يبيحها هذا التنظيم، على وفق نزعة سادية مريضة ومنحرفة تماماً، فقد كان النساء يتلقين التعذيب والاغتصاب والضربات القاسية، كما كانت تتعرض له "ريحانة" التي كانت تتحدث باللغة العربية ولا تفهم اللغة الكردية "لذلك تستعين بهيلين لتترجم بينها وبين ليلى. ليس دائماً وإنّما في الأوقات التي يصدف أن تمر دونما اغتصاب لأيّ واحدة منهن الثلاث .لا تأتيهن رغبة للكلام بعد الاغتصاب. يدخلن في صمت لا يقطعه سوى تحية مغتصب لصاحبه المغتصب الآخر. تأتي نشازاً مثل ضحكة في عزاء" (وشم الطائر، ص 9).

وبسب عمليات الانتحار وجدت "ريحانة" ميتة، فقد أخذها أبوتحسين القيادي في داعش، واشتراها ثم أرجعها إلى بيته في حلب، وكيف كانت تتقيأ وهي يغتصبها، حين يمارس الجنس معها، ويضربها بالعصا؛ كما كان للحمّام سيميائية الاغتصاب، فقد كانت هيلين تعرف ذلك وبأن الصلاة ستعقبه ثم الاغتصاب؛ مما يسمح لبعض الفتيات بالانتحار بالحمّام، كما كان لغابات الموصل دلالتها من خلال منظر توالي الأشجار الكبيرة، و"كأنها مجموعة من المغتصبين الذين سيتناوبون عليها ويقطعون أنفاسها" (وشم الطائر، ص 11)، في دلالة العصا الذكورية، والاغصان المنتصبة التي تحيل إلى الجناس بين الأغصان والاغتصاب، وكأن الأغصان والجذوع هي صورة من صور استهداف الأنوثة المقهورة.

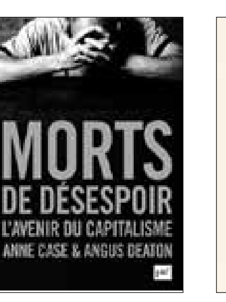
ناقد من العراق

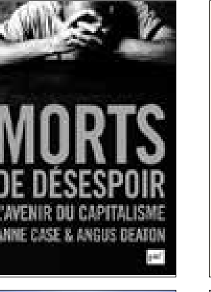
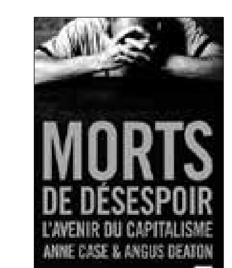
ستار كاووش



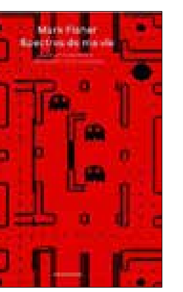
المختصر

كمال بستاني





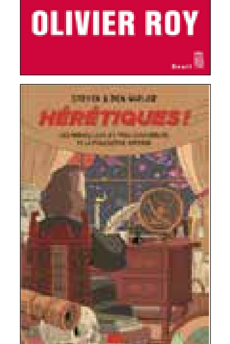













أوروبا وجذورها المسيحية

أمام هوس الحديث عن أصول أوروبا المسيحية لتذكير الجاليات المسلمة بأن العَلمانية لم تطمس أهم مقوم من مقوماتها الحضارية، أصدر أوليفيي روا، الأستاذ بالمعهد الجامعي الأوروبي بفلورنسا والمتخصص في الإسلام السياسي، كتابا يطرح فيه السؤال منذ عنوانه "هل أوروبا مسيحية؟"، وهل تستطيع أن تبقى كذلك باتخاذ مواقف نوستالجية وهووية متسلطة؟ ثم عن أيّ مسيحية يتحدث أولئك الذين يضعون "القيم المسيحية" في مواجهة موجتين يُعتقد أنهما تهددان تلك الأصول، ونعني بها العَلمانية والإسلام؟ وأيّ معنى وأيّ روابط وأيّ منطق يمكن تلمّسها في حقائق الإرث الأوروبي: مسيحية، علمانية، هوية، ثقافة، قيم، معايير، حقوق… من خلال كل تلك الأسئلة يسلط الكاتب الضوء على واقع يعيش فيه الأوروبيون أيتاما لماضيهم المسيحي، ذلك الماضي الذي لا يمكن أن تحييه التشريعات، بل أنبياء جدد، ربما…

الأرض تتكلم

في كتابه الجديد "كيف سكتت الأرض"، يتساءل ديفيد أبرام، المفكّر والمنظر الايكولوجي الأميركي، مؤسس "التحالف من أجل إيتيقا عالمية"، لماذا لم تعد الأرض تخاطبنا، ولماذا تكتفي الشمس والقمر برسم قوس عبر السماء، ولماذا ما عادت أصوات الغابة تعلّمنا؟ الإجابة المعتادة توحي بأن البشر باتوا وحيدين في عالم خال صامت، ولكن الكاتب يعتمد على شعوب التقاليد الشفوية في أستراليا ونيبال وأمازونيا وأميركا، ليبين أن التحول الأيكولوجي العنيف هو الذي قطع التكافل بين حواسّنا والعالم، وأن ثمة شيئا ينقص بشكل رهيب، كما تشهد على ذلك الكيفية التي يعامل بها الإنسان الأرض، وحتى نفسه. وفي رأيه أن العالم من حولنا لا يزال يغذّي أنماط تفكيرنا وكلامنا وإحساسنا وعيشنا، لأن الأرض في اعتقاده تتكلم.

مقوّمو الأخطاء بلا توكيل شرعي

ظاهرة خطيرة توقف عندها باحثان فرنسيان هما جيل فافاريل غاريغ ولوران غايي في كتاب "فخورون بتسليط العقاب، عالم مقوّمي الأخطاء الخارجين على القانون"، وأبطالها بيض عنصريون يعادون الأجانب، ظهروا في روسيا وغرب أميركا، ليسلطوا العقاب بأنفسهم على من يعتقدون أنهم أجرموا في حق المجتمع، أي خارج أيّ إطار شرعي، بدعوى أن المحاكم لا تؤدي واجبها على الوجه المرضي. وقد شكلوا فرقا مسلحة تمارس القتل والسحل والتعذيب، فمنهم المفتشون والقضاة والجلادون، والتنفيذ عادة ما يتم بشكل استعراضي، يجد صداه في المواقع الاجتماعية. في الوقت نفسه، ظهرت حركات ثورية تزعم الدفاع عن المستضعفين لا تتورع هي أيضا عن السير على خطى العنصريين البيض، في قمع من يعتقدون أنه ضدّهم وتصفيته. وفي رأي الكاتبين أن هذا النوع من العدالة الذاتية التي تستند إلى ميليشيات مسلحة وتعمل خارج القانون سوف تعجّل بقيام الدولة المقومة للأخطاء خارج الأطر الشرعية.

عبيد المنظومة

ما من إنسان إلا ويحلم بالتنصل من المنظومة التي تسعى للمزيد من الربح، في كلّ زمان ومكان، وتنشر الدمار في المجتمعات وفي كوكب الأرض. ولكن القطع مع نمط العيش المسيطِر يتطلب تضحيات لا يقبلها إلا القليل. فهل يوجد سبيل بين التبعية التامة والانسلاخ؟ نعم، يقول المفكر الفرنسي ألكسندر لاكروا في كتاب "كيف لا نكون عبيدا للمنظومة؟"، حيث يغوص في جذور هذا الضيق بالكشف عن منطق الحداثة المرتبطة، وهذا العالم الذي محت فيه المقاولة الذاتية والعمل عن بعد والحقائق البديلة في المواقع الاجتماعية الحدود بين المجالين العام والخاص، وأوقات العمل والترويح، المستغِل والمستغَلّ، الحقيقي والزائف. وفي رأيه أن تعرية هذه الآلية تمنح كل فرد معالم جديدة وتسمح له بالتخلص من النفعية المهيمنة، واتخاذ مثل أعلى يوجه تحركه، كي يستعيد مقاليد وجوده.

نهاية الحلم الأميركي

لأول مرة منذ 1918 انخفض أمل الحياة في الولايات المتحدة، وما انفك عدد المنتحرين أو الموتى بسبب المخدرات والكحول يزداد باطّراد خلال العشريتين الأخيرتين. وكانت آن كيز عالمة الاقتصاد وأنغوس ديتون صاحب نوبل للاقتصاد عام 2015 من أوائل من نبّهوا إلى هذه الظاهرة التي تصيب الطبقة العمالية البيضاء. في كتاب "موتى اليأس"، يوضحان كيف دمّرت المنظومة الاقتصادية والاجتماعية آمال أولئك الأميركان، بعد أن أغراهم بـ"الحلم الأميركي" وما وراءه من نجاح وازدهار؛ ويرسمان صورة عن بلاد لم تعد تهتم بغير ثراء الأغنياء المتزايد، وتخلت عمّن لا يملكون شهائد، فباتوا عرضة للموت من فرط العذاب واليأس، ويدينان تجاوزات الرأسمالية التي أدت إلى نهاية الحلم. والكاتبان لا يكتفيان برسم تلك الصورة القاتمة، بل يقترحان حلولا ممكنة، سوف تساعد المستضعفين على الخروج من مأزقهم، وتحد من نسبة وفياتهم.

نحو أنوار جديدة

لا يمكن الاقتصار على ذكر فكر أنوار ثابت في ظرف يشهد استفاقة القومية والأزمات البيئية والصحية وتزايد التفاوت. مواجهة خطر انهيار الحضارة الغربية دون التخلي عن العقلانية الفلسفية والعلمية، ولكن مع اعتبار التبعية للطبيعة والكائنات الحية الأخرى، هو المسار الذي قام عليه كتاب كورين بيلّوشون "الأنوار في عصر الكائن الحيّ"، لمقاومة مناهضي الأنوار الذين يريدون العودة إلى مجتمع تراتبي أو تيوقراطي والإجابة عن اتهامات ما بعد الحداثيين الذين يشككون في كل نزعة كونية بكونها استبدادية، ينبغي اقتراح أنوار جديدة، لا تستحضر تاريخ الأنوار فحسب وإنما تناضل ضدّ بتر العقل الذي تدنّى إلى مجرد أداة حساب واستثمار. ذلك أن غاية الأنوار في عصر الكائن الحيّ ومشروع مجتمع ديمقراطي وأيكولوجي هي إسقاط مبدأ الهيمنة على الآخرين وعلى الطبيعة داخل الفرد وخارجه، الذي يعكس الهشاشة والاستهانة بالجسد.

الموسيقى والأشباح

استوحى المفكر الإنجليزي مارك فيشر موضوع كتابه "أشباح حياتي" من مصطلح صاغه دريدا "مسكونية" ويعني به استمرار ظواهر الماضي الزائلة في الحاضر، فهي تعيش في فضاء بين الكينونة واللاشيء، ولها نسيج الطيف، لا مرئية لكونها زالت، ومرئية لكون ذكراها تواصل التحرك داخل الأحياء. وكان فيشر قد قضى حياته الفلسفية يصارع أشباح أحلام مرحلته، من جهة التيارات الموسيقية الجديدة، بوصفه ناقدا موسيقيا أيضا، ومن جهة الأفق الشيوعي الذي كان يتوق إليه، وفي كل مرة يمحو "الواقع الرأسمالي" وقولة تاتشر "لا بديل" كلَّ ذلك بجرة قلم. غير أنه استطاع أن يواصل العيش مع أشباح الماضي من خلال الموسيقى التي يعتبرها

ملائمة للأشباح لأنها تُسمعنا ما لا يكون موجودا، "صوتا مسجَّلا، صوتًا لم يعد يضمن الحضور".

دعوة إلى واقعية شاملة

ميلو راو فنان مسرحي سويسري يدير مسرح جنت الوطني منذ عام 2018. درس علم الاجتماع والآداب الألمانية والفرنسية في باريس وبرلين وزيورخ وتتلمذ على بورديو وتودوروف. بدأ مسيرته صحافيّا، ثم تحول إلى إعادة الإخراج والدراما، وسرعان ما أصبح من أبرز مخرجي جيله، في المسرح والسينما، فقد أسس معهد الإنتاج المسرحي والسينمائي (المعهد الدولي للقتل السياسي) وشارك بانتظام في عدة مهرجانات دولية، علاوة على تدريسه فنون الدراما. في كتابه الأخير "نحو واقعية شاملة" يعتقد أن الرأسمالية، كشكل مجتمعي مهيمن، مآلها الاضمحلال، ولذلك يقترح مسرحا مجدّدا يتحرر من قوانين ما بعد الحداثة، ليكون في مواجهة الواقع السوسيوتاريخي، للإجابة عن سؤال: كيف يمكن للأفراد أن يكتبوا التاريخ؟ وما هي الوسائل الكفيلة بتحقيق تجارب مسرحية، وثائقية كانت أم مبتكرة، للوصول إلى مستوى من التضامن والتكافل عالميا أرقى مما نعيشه اليوم.

خرافات لافونتين مصدرًا للفكر

"لافونتين" عنوان كتاب لميشيل سير نشر بعد رحيله، ولم يكن قد انتهى من صياغته. في هذا الكتاب الذي كتب مقدمته الناقد جان شارل دارمون، يستكشف المفكر الراحل خرافات لافونتين مثل طروس عجيبة تحيل على أصول الفكر الغربي، ويبين كيف تصوغ تلك الحكايات، في مناطق غير قارة مفتوحة بين الإنسان والحيوان، كل أشكال التحولات، وتسائل مختلف الطرق التي يصبح بها الإنسان إنسانا؛ مثلما يتوقف عند دقائق فكر خصب استطاع أن يعي ظرفه التاريخي ويقف من تحولاته السياسية موقف العارف الحكيم، يلقن الدروس العميقة بطرق فنية بعيدة عن الوعظ والإرشاد. والكتاب في النهاية ليس كتابا عن لافونتين، بل هو كتاب عن علاقة سير وفكره وفرضياته بحكايات لافونتين.

حرية التعبير والجدل العام

في كتاب "إنقاذ حرية التعبير"، تتساءل المفكرة مونيك كانتو سبربر: إلى أيّ حدّ يترك أمر تحديد ما يقال وما لا يقال لأشباه الرقباء؟ إلى أيّ حدّ يمكن التسامح مع خطاب الكراهية الذي يعمّ المواقع الاجتماعية؟ إلى أيّ حدّ يمكن تحمل استحواذ المتطرفين على الخطاب وتحديد شروط الكلام ورفض النقاش؟ لقد تمت صياغة المفهوم الحديث لحرية التعبير بين القرن السابع عشر وأواخر القرن الثامن عشر. وبمرور الزمن وتطور التكنولوجيا، جعلته الأدوات الرقمية والتعددية الثقافية وإضفاء الطابع الديمقراطي على الكلام شيئًا فشيئًا غير كافٍ لتنظيم الخطاب العام. باسم التقاليد الليبرالية، يعود هذا الكتاب إلى تاريخ حرية التعبير ويجدد معناها، كضمان لأكبر تنوع في وجهات النظر.

دعوة إلى النظر إلى الفن كفنّ

عوّدنا بعض نقاد الفن منذ ظهور الفن "المعاصر"، وعلى نطاق واسع على اعتبار أن الفن هو المحرك أو "التعبير" عن أشياء كثيرة - كالأنا والمشاعر والأفكار السياسية والمناخية والأخلاقية - ما يعني أنه يستبعد الأفكار الفنية الخالصة، وبالتالي، فإن ما يُدعى مشاهد اللوحة والمنحوتة إلى "فهمه" ليس الأثر الفني في حدّ ذاته، بل ما تعنيه، وهو معنى لا يُرى أو يُسمع، ولكن يُعتقد أن الأثر "يخفيه" ويتستر عليه. وعلى غرار ينكيليفيتش الذي أكد ألا أحد يحب الموسيقى لذاتها، ويلاحظ المفكر المكسيكي ستياغو إسبوسيتو في كتاب "هدف الجمال" ألاّ أحد يحب الفن لذاته، ويدعو إلى أن نفكر في الفن كفن، ونفكر في الفنان كفنان، أي كمبتكر لأفكار فنية تثير المشاعر الجمالية، فأن نحب الفن كما هو يعني أن نجد معنى العمل في العمل نفسه، متناغمًا مع جماله، لكونه أولا وأخيرا موجّهًا إلى الإحساس الجمالي.

الهراطقة وتقدم الإنسانية

ما الذي فهمه غاليلي عن طريقة اشتغال العالم كي يثير حفيظة رجال الدين فيصموه بالهرطقة ويضعوه تحت الإقامة الجبرية بقية حياته؟ وما الذي يوجد في فكر ديكارت كي ينعته معارضوه بالإلحاد؟ وما الذي أضافه الجدل الذي يضع الذات الإلهية في سيرورة العالم إلى مسيرة العلم وتطوره؟ أسئلة من جملة أسئلة كثيرة أخرى يطرحها الأميركي ستيفن نادلر أستاذ الفلسفة بجامعة وسكنسن في كتاب أشرطة مصورة يجمع بين المتعة والفائدة، ليبين أن فضول الإنسان المعرفي ورغبته في فهم سيرورة الأشياء لا يمكن الوقوف ضدّهما، وأن أصحاب الدوغمائية الجامدة لم يتوصلوا إلى إلغاء حب المعرفة والاستكشاف بالرغم من التهديد والوعيد والمحارق. والكاتب لا يتوقف عند معارك العلماء والفلاسفة مع السلطة الدينية، بل يضيف إليها معاركهم فيما بينهم لبلوغ الحقيقة، ويعترف بأن تلك المعارك لم تكن عقيمة، إذ كان لها أثر كبير في الحضارة الغربية، ما يعني أن بعض الفكر "الهرطقي" ضروري لتقدم الإنسانية.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز - بريطانيا

وضحة مهدي

الشعبوية بوصفها ثقافة سياسية

أبوبكر العيادي

ظنّ الكثير من المفكرين والمؤرخين أن عصر الأيديولوجيات انتهى مع أفول القرن العشرين، ولكن العالم الذي يمور بالمتغيرات لا يزال يفرض واقعه ومعطياته، ويأبى ألا يحتضن هو أيضا أيديولوجيات جديدة، كالشعبوية مثلا، وإن كانت حتى اليوم ليست مصوغة نظريا من قبل فيلسوف أو مفكّر صياغة متكاملة تنبئ عن منطلقاتها وآفاقها وسبل تطبيقها على أرض الواقع. فالشعبوية لا يزال يُنظر إليها بوصفها عرَضًا من أعراض أزمة الحكم في الديمقراطيات الغربية المعاصرة، دون أن تكون حلّا مقنعا لتلك الأزمة. وقد ظل مفهومها مطّاطيا، لما يشوب استعماله من فوضى، دون أن يعني ذلك خلوّه من معان. والسبب أن المحللين والمفكرين لا يزالون يحصرونه في بعده الاحتجاجي، دون الأخذ بعين الاعتبار تاريخه وأسسه الثقافية، حتى يمكن إخضاعه للنقد، كسائر الأيديولوجيات.

فؤاد حمدي

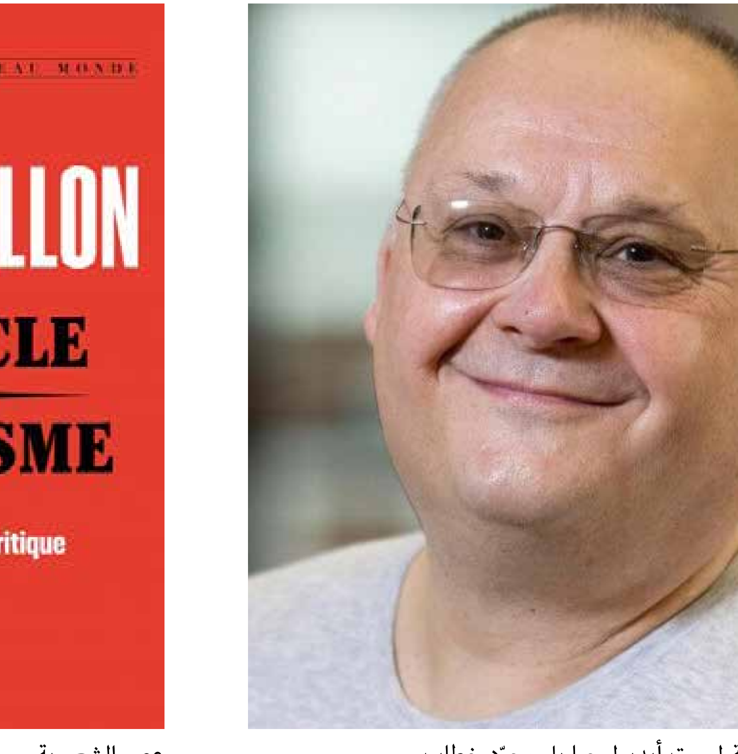
لقد تركزت التحاليل التي رصدت ظهور الشعبوية واستشراءها على التصويت الشعبوي وأسبابه الاقتصادية والسوسيولوجية والثقافية، لتحصرها في بعدها الانتخابي، وحتى في مجرد أسلوب خطابي، وتمّ النظر إليها في الغالب كمسألة شاذة، لا كأيديولوجيا. والسبب أنّ الشعبوية، بخلاف الأيديولوجيات الكبرى للحداثة كالليبرالية والماركسية والاشتراكية والأناركية، تفتقر إلى قامة فكرية بارزة، أو عمل نظري مؤسس، باستثناء محاولة الفرنسية شنطال موف (في سبيل شعبوية يسار) والأرجنتيني إرنستو لاكلو (العقل الشعبوي) لتصور شعبوية اليسار.

ولئن قاربت الأشغال الراهنة الشعبوية سلبيا في الغالب، على غرار الهولندي كاس موده الذي يرى فيها مجرد خطاب، فلأنها تجاهلت أن الشعبوية هي من أعراض قلق ديمقراطي. ومن ثمّ وجب النظر بجدية إلى الأسئلة التي يطرحها الفاعلون الشعبويون لتطوير الديمقراطية، ولا يكون ذلك إلا بالاعتراف بموقفهم من التمثيل النيابي، وتنويع أنماط وأشكاله التعبيرية، دون الاقتصار على الممارسة الانتخابية، كاللجوء إلى ديمقراطية تفاعلية، وتمثيلية سردية تشفع الديمقراطية التمثيلية الكلاسيكية.

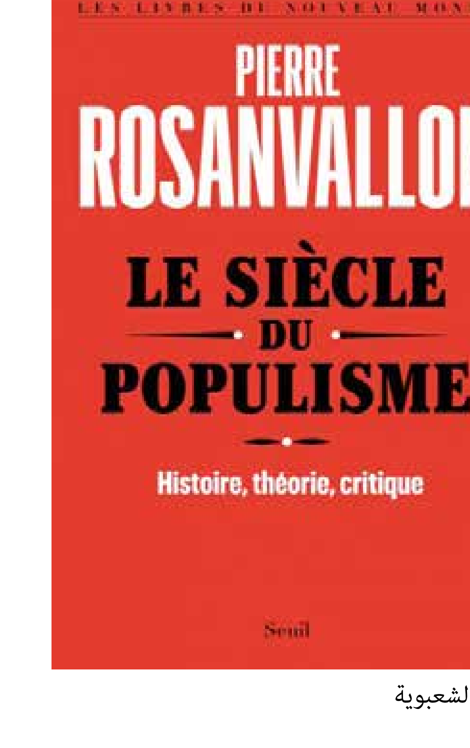
في كتاب "عصر الشعبوية، التاريخ والنظرية والنقد" يواصل بيير روزانفالون، أستاذ التاريخ وعلم الاجتماع في الكولاج دو فرانس، الاشتغال الذي استهله في بداية الألفية على التحولات الديمقراطية المعاصرة، وواصله في كتاب "الحكومة الجيدة" الصادر عام 2015، وكان أكّد فيه أن "منظوماتنا تنعت بالديمقراطية لكونها معزّزة عن طريق صناديق الاقتراع... ولكننا لسنا محكومين ديمقراطيا." وقد انطلق من هذه المعاينة لفهم الشعبوية، التي يرى أنها "أحدثت ثورة على الصعيد السياسي في القرن الحادي والعشرين"، فهو يرفض أن يرى في الشعبوية مجرد ردّ فعل "لاليبرالي" (بمعنى مناهض لليبرالية) أولاً لأن دعاة الشعبوية أنفسهم ينبذون بوضوح هذه الديمقراطية الليبرالية التي تستحوذ على الديمقراطية الحق؛ ثانيا لأنه ينبغي الإقرار بأن ثمة نظرية ديمقراطية تهيكل الأيديولوجيا الشعبوية. وقد أوضح المؤلف منذ المقدمة حدود الأدبيات الراهنة التي تحصر تحاليلها في ظروف قومية مخصوصة، والحال أن ثمة واقعا لا بدّ من تنظيره حسب قوله.

يتساءل روزانفالون عن مفهوم الشعبوية، هل هي ظاهرة انتخابية، أم حركة مجتمعية، أم تيار سياسي، أم هي أيديولوجيا لها تاريخها وفلسفتها ومنظّروها؟ ويحاول أن يفهم جوهر الشعبويات، ما يوحّد بينها، وما يفرّقها بالرجوع إلى الواقع التاريخي، من القرن التاسع عشر إلى الآن، وينتهي إلى استخلاص الخصائص الأساسية للشعبوية، والعمل على اقتراح تصوّر مفهومي، حيث جعل غاية دراسته ضرورة تحديد الشعبوية، يمينية كانت أم يسارية، كـ"ثقافة سياسية" يتألف مَثَلُها النموذجي في عناصر أربعة:

أولها أن الحركات الشعبوية تتميّز بمفهوم

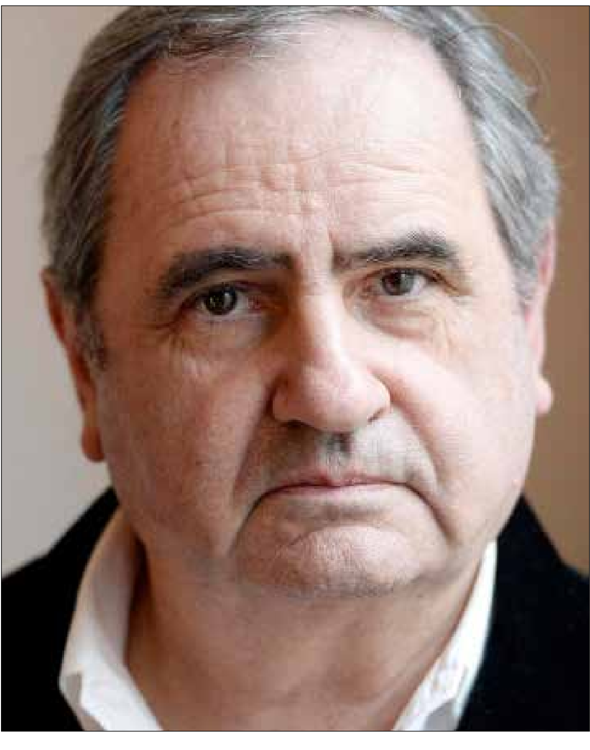
كاس موده - الشعبوية ليست أيديولوجيا بل مجرّد خطاب



عصر الشعبوية



شنطال موف - نعم لشعبوية يسار



بيير روزانفالون - الشعبوية هي أيديولوجيا عصرنا هذا ولا بدّ لها من نظرية

قوامه "الشعبُ واحدٌ" وهو مفهوم يتجاوز التعارض الكلاسيكي بين "هم" أي النخبة الأوليغاركية و"نحن" أي عامّة الشعب، لكونه يميز بين الشعب جسدًا مدنيًا، وهي صورة التعميم السياسي، وبين الشعب جسدًا اجتماعيًا، وهو كيان حقيقي مَسود يمكن أن يأخذ شكل بروليتاريا، من الطبقة العمالية أو الطبقات الشعبية.

وثانيها أن "المثل النموذجي" يتمثل في نظريةٍ ديمقراطيةٍ مخصوصةٍ تريد أن تكون مباشرة (تقديس الاستفتاء) واستقطابية (نبذ الهيئات الوسيطة) وفورية (عفوية شعبية)، أي أنها نقيض عمل الديمقراطيات الليبرالية التمثيلية المعاصرة.

وثالثها طريقة التمثيل حيث تؤدي الحركات، أكثر من الأحزاب، دورا حاسمًا، مع اعتمادها دائما على "رجل شعب". وتتميز تك الحركات بتفضيلها القومية الحمائية كسياسة وفلسفة في المجال الاقتصادي.

ورابع تلك العناصر استناد الثقافة السياسية للشعبوية إلى منظومة عاطفية تقوم على الانفعالات الحماسية أكثر مما هي عقلانية.

من خلال تلك الملامح يشرّح روزانفالون تلك الثقافة السياسية التي تتبدى، بصرف النظر عن بعض قادتها، عبر ظواهر مختلفة، كما هي الحال مع "النجوم الخمس" في إيطاليا، و"السترات الصفراء" في فرنسا، و"احتلوا وول ستريت" في الولايات المتحدة. وقد سعى المؤلف إلى تقديم إجابة واضحة عن النقد الشعبوي للديمقراطية المعاصرة، الذي يقترح بدائل تلغي ما يسميه دعاتها بـ"حكم القضاة"؛ أو الدعوة إلى الاستفتاء كطريقة عادلة لاختيار قادة البلاد ورسم سياستها، ففي رأيه أن الاستفتاء يذيب مفهوم الجسد السياسي، ويتناقض مع مبدأ التشاور، ويقود أحيانا إلى أوضاع لا يمكن التراجع عنها برغم بروز آثارها المدمرة، على غرار استفتاء البريكست؛ أو يؤدي إلى ما أسماه "الديمقراطوريا" أي النظام الذي يؤدي بالديمقراطية إلى حكم سلطوي استبدادي، حيث يسعى الحاكم الذي وصل إلى سدّة الحكم بطريقة ديمقراطية إلى التشبث بمنصبه وتحوير الدستور على مقاسه ليجدد لنفسه أكثر من عهدة. مثلما حلل العلاقة بين المشاعر والسياسة، بين الاندفاع الانفعالي الذي يتوخاه قائد ذو كاريزما يوهم بأنه ينطق باسم الشعب، وممارسة السياسة، مبيّنا أن من وصلوا إلى السلطة بهذه الطريقة، على غرار أوربان في المجر، تنكروا لوعودهم، وحوّلوا الديمقراطية التي اعتلوا بفضلها كرسي السلطة إلى منظومة حكم فردي.

ولا يكتفي الكاتب بالأمثلة المعاصرة عن تبعات السياسة التي تقوم على الاستفتاء في شرق أوروبا وأميركا اللاتينية، بل يعود إلى القرن التاسع عشر، مع نابليون الثالث تحديدا الذي نصّب نفسه إمبراطورا، ويسترجع ما عانته فرنسا في عهده الاستبدادي، وما آلت إليه من هزيمة نكراء أمام القوات البروسية عام 1870، قبل أن يُطاح به هو نفسه.

الجديد الذي جاء به روزانفالون هو دعوته إلى مقاربة الشعبوية بوصفها ثقافة سياسية، ما يسمح بدراسة الظاهرة خارج الحقل المختص في سوسيولوجيا الاقتراع والعلوم السياسية، وبما أنها مبثوثة بأشكال مختلفة، فبالإمكان حسب رأيه تصور مقاربة أنثروبولوجية لملاحظة تمظهراتها في الحياة اليومية للأفراد والجماعات.

ولكن إذا اعتبرنا أن الشعبوية يمكن أن تكون من اليمين ومن اليسار على حدّ سواء، فإننا في الواقع نخلط بين ظاهرتين من طبيعة مختلفة، ذلك أن أغلب الحركات الشعبوية في أوروبا خلال هذا القرن قامت في الأصل على انحراف حركات يمينية متطرفة، في حين أن شعبوية اليسار لها مرجعية ماركسية، فقد يتفق الطرفان حول قضايا المهاجرين واللاجئين، ولكن الاختلاف بينهما في ما يخص العنصرية ومعاداة الأجانب والمسائل ذات الطبيعة الجندرية واضح لا غبار عليه. ولكن لا مناص من الإقرار بأن روزانفالون، في كتابه هذا، اجتهد لتقديم نظرية سياسية عن الشعبوية، حيث تناولها بوصفها فعلاً وليست ردة فعل، وفكرًا وليست جملة مشاعر حماسية تندفع خلفها الجموع.

غير أن دعوته إلى ضرورة تنظير الشعبوية لا تخلو من نقد، فهو إذ يدافع عن اعتبارها أيديولوجيا قائمة الذات يمكن اقتراحها بديل حكم، يؤكد على ضرورة اندماجها في النسيج السياسي لتعزيز الديمقراطية. كما ربط التفاوت الاجتماعي (حيث عادة ما يرفع شعار 1 في المئة نسبة أكثر الناس ثراء في العالم، في مقابل البقية أي 99 في المئة) وهو من المباحث الهامة حاليا في حقل العلوم السياسية، بانتشار نظريات المؤامرة التي ينهل منها بعض القادة الشعبويين لحشد الأنصار وإذكاء الغضب الاجتماعي، فالرأي عنده ألا يكون ذلك منطلقا لتصور سياسي رشيد، لأن الثقافة السياسية الحق لا تُبنى على الشعارات ولا على ما تروّجه المواقع الاجتماعية.

كاتب من تونس مقيم في باريس



الشعوب عصية على التغيير

هيثم الزبيدي

عندما كنت أتصفح الكتب في مكتبة صديق، لفت نظري كتاب عن العراق صدر عام 1969. يتحدث الكتاب عن مرحلة سبقت سقوط الملكية، لكنه يركز على "عراق قاسم". في المقدمة والفصول الأولى، ثمة استعراض تاريخي وآخر اجتماعي يتداخلان ببعض.

هذا النوع من الكتب يستثير المهتم. كنت قرأت قبل سنوات طويلة كتاب حنا بطاطو عن التاريخ الحديث للعراق وطبقاته السياسية والاجتماعية. أكثر ما أثار الانتباه بالنسبة إليّ في وقتها، أنه طبع عام 1977. أي أنه لم يصل إلى مرحلة التغييرات العاصفة في العراق الحديث، خصوصا تأثيرات الحرب العراقية - الإيرانية، وما أعقبها من غزو للكويت وحرب تحريرها والحصار الخانق ثم الانهيار الكبير في 2003. تستطيع أن تفهم أكثر لأن الكاتب يعالج مرحلة أوصلت إلى ما بعدها من دون محاولة لاستقراء المستقبل. المستقبل كان في علم الغيب.

كتاب "العراق في عهد قاسم" أكثر استفزازا. لكي يصدر في نهاية الستينات، يكون قد أعدّ على الأقل في النصف الثاني من الستينات. أبعد بعشرة أعوام تقريبا عن سنة نشر كتاب بطاطو. البعث لم يصل إلى السلطة، ولا صدام حسين ولا الخميني. زد على ذلك أن الكاتب أوريل دان إسرائيلي. ما دخلهم في العراق كي يكتبوا عنه. ثم تقرأ وتصدم بكم يعرف عن العراق، وكم لديه من القدرة على وصف أحواله. الصدمة الأكبر أن ما كتبه قبل نصف قرن يصح إلى حد كبير على عراق اليوم.

كل هذا الثراء من النفط والأمل في التفوق والألم من الحروب والعذاب من الحصار والتشرذم من الغزو، لم يغير الكثير في العراقيين. لم يرجم الكاتب بالغيب، ولكن من الواضح أن العلوم الاجتماعية تمتلك الكثير من الأدوات التي تغيب عنا بسهولة خصوصا عندما يصبح الأمر عاطفيا وتصبح الدلالات ببعد شخصي أو ذاتي، محب أو كاره، فتختفي الكثير من ملامح الصورة.

للإنصاف، فإن موضوع العراق ببعده الاجتماعي كان قد تصدى له عالم الاجتماع العراقي الراحل علي الوردي في سلسلة كتب طويلة. ورغم أن الوردي شخّص الكثير من مشاكل المجتمع العراقي، إلا أنه أسهب في الكتابة وأغرق القارئ بكثير من الأمثلة والتفاصيل في متن التحليل، فكان من السهولة أن تضيع الفكرة التي يستطيع باحث غربي اختزالها وتقديمها بتكثيف معرفي أكبر (في تقديري، الإسرائيليون غربيون على الأقل في طريقتهم بالبحث العلمي والاجتماعي). لو توفر للوردي محرر بارع ليزيل الكثير من الزوائد أو ليحيلها إلى الملحقات في نهاية كل كتاب من كتبه، لكان قد وُفّق في تقديم صورة أسهل للفهم.

تعلمت درسا جديدا في التاريخ: ان الشعوب لا تتغير كما نظن. الشعوب تتفاعل مع المؤثرات، وتحاول أن تتأقلم معها، لكن الشخصية الاجتماعية لمجتمع ما تبقى كما هي إلى حد كبير. الاختراع الذي اسمه الدولة والذي استعاض عن فكرة الإمبراطورية بعد تفكيك الامبراطوريات، هو وجه من أوجه ممانعة التغيير. هذه الكتلة البشرية تقترب من بعضها وتسمي نفسها ألمانا أو إيطاليين، لتكون أساس الدولة التي تنتظر موحدها أو صانعها.

الأديان والصراعات الدينية والتبشير بالسلاح أو بالكلمة تفرض أنماطا من التغيير. لكن أنظر إلى حجم القسوة التي تمارس من قبل الأديان لفرض هذه التغييرات. ثم أعد النظر بالأديان نفسها وتمعن بصيغتها الأولية، أي في مراحلها الأولى. هل كانت تلك الأديان تختلف كثيرا عن نمط الأعراف القبلية والاجتماعية السائدة؟ إتمام مكارم الأخلاق يشير أول ما يشير إلى منظومة أخلاقية سائدة تنتظر من يتمّها وليس من يغيّرها.

ألبس رجب طيب أردوغان بدلة، وضع أمامه ميكروفونا واتركه يتحدث. هل هذا رئيس عصري بالمفهوم الحديث لرجال الدولة، أم "غازي" على حد وصف سلاطين الدولة العثمانية لأنفسهم فخرا؟ شخصية التركي القادم من السهوب في وسط آسيا والذي أسس أكثر من إمبراطورية قبل أن يؤول الأمر إلى العثمانيين بعد هزة الاجتياح المغولي الثاني للمنطقة، لا تزال حية وواضحة، ليس في شخصية أردوغان وحسب، بل في الكثير من الأتراك الذين تلتقيهم على مراحل مختلفة من الحياة. في مطبعة مؤسسة "العرب" الغراء في التسعينات حين كانت المؤسسات في لندن تطبع صحفها بنفسها، كان فريق الطباعة تركيا، وكان على رأسه "عمدة" لا يذكّرك إلا بشخصية الجاويش أو العريف التركي في الجيش الانكشاري. لم يكن يعامل فريقه كجنود في فصيل عسكري، بل بقي طوال السنين ممتعضا من أن صاحب المؤسسة عربي يوقّع على شيك راتبه آخر الشهر. كان يقول حاضر "أفندم" على مضض.

أعتقد أن من الضروري التعامل مع مفردة التغيير بحذر، خصوصا بعدها الاجتماعي، وعندما يتجاوز الأمر حدود الأسرة الصغيرة. ما يبدو أنه تغيير، قد لا يكون إلا مظهرية تعبّر عن مزاج مرحلي سرعان ما يتبدد. المثل الفرنسي يقول ما معناه "لا تتغير الأشياء إلا لتعود كما كانت" ■

كاتب من العراق مقيم في لندن